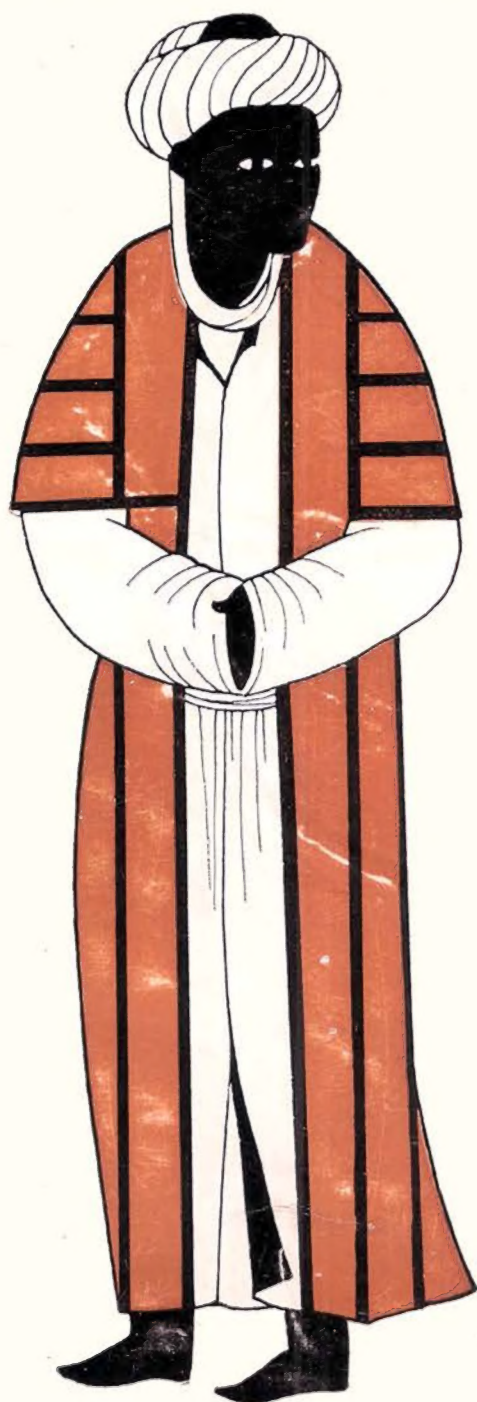


بهرام بیضائی

# نمایش در ایران

---



يك مٲا لعه

# نمایش در ایران

با شصت تصویر و طرح

ویک واژه نامه

بهرام بیضائی

مهرماه ۱۳۴۴

چاپ کاویان

روی جلد - سیاه ؛ مأخوذ از يك نقاشی قرن دهم كه  
شرح آن در صفحه‌ی ۱۷۳ آمده است ( با  
همکاری آنلیه‌ی گرافيك )  
پشت جلد - يك شمایل ( باهمکاری احمد عالی )

## پیشگفتار

این يك تاريخ زنده نيست . هر چند زنده نبودن از مشخصات هر كتاب تاريخ است ، ولي اين بار علت را شايد در نمايش ايران بايد جست كه نيمه جاني سخت جان بوده است . شايد هم در نبودن نمايشگاهي ، مجموعه اي ، بايگاني آثاري ، جايي كه در آن نشانه ها يا بازمانده هايي را بتوان پيدا كرد . اين مطلب كوچكي نيست . در يكي دوسرزمين همسايه ي ماموزه هايي هست كه در آنها براي مثل عروسك هاي شب بازي ايراني از عهد سلجوقي تا امروز را ميشودديد . ولي اينجا موزه ها از هيچ چيز پراست ، فقط گفته هاي پراكنده يي در برخي كتابها ، نقل قولها ، يادداشتها ، سفرنامه ها و حرف حرف حرف !

براي نويسنده امكان سفرهاي چندانى - آنچنان كه نويسنده ي خارجي براي مشاهده يا گردآوري مدرك ميكند - دست نداده است . او به جست و جوي كورمال خود در كتابها ، مشاهدات گاه گاهي خود در چند ولايت ، و تماسهاي با بازماندگان متكي بوده است . و گاه بوده است كه خود را با درهاي بسته ي كتابخانه هاي معنوني روبرو ديده است كه درهايش تنها بروي ريش سفيدان باز ميشود . اين كتاب كه فراهم كردن آن سالهاي ۳۹ تا ۴۴مرا تلف کرده شامل شرح نمايش ايران است از آن روزگاري كه مدركي از آن به جامانده و به دست من رسيده تا امروز ، منهاي تماثروارداتي به روش اروپائي كه از دوره ي قاجاريه آغاز ميشود و آن جزوه يي است جدا كه به جاي خود - اگر جايي داشته باشد - روزگاري منتشر خواهد شد .



اینجا فرصتی است که از چند نفر تشکر کنم: داریوش آشوری که برخی فکرهای اساسی فصل مقدمات را داد. فرخ غفاری و دکتر حسینعلی طباطبائی و داود رشیدی که متنهای فرانسه را به فارسی تقریر کردند. ببرز سلطان‌ی و اکبر سرشار که برخی زوایای تاریک فصل‌نمایشهای شادی-آوارا مقایسه‌ی خاطرات آنها روشن شده، مایل بکتابش که دوسه یادداشت راجع به نمایشهای مناطق ترك نشین داد، ابراهیم مکلا و پرویز کاردان که برخی دیده‌های خود را از نمایشهای عروسکی فارس بازگو کردند و باز فرخ غفاری که برخی منابع را معرفی کرد.

راجع به روش تحقیق در این کتاب توضیحی ندارم، اگر روشی باشد با خواندنش معلوم میشود، اما این هست که نگارنده کوششی کرده است در فشرده کردن مطالب، و حد اقلی را پیش نظر داشته است در آوردن شواهد و حواشی، و نیز بسنده کرده است تنها به ذکر ضروری‌ترین منابع.

این یادداشتها هیچوقت به قصد تحقیق یا تألیف چنین کتابی جمع نشده بود، کاملاً شخصی بود، کتاب کردن اینها را فرخ غفاری به گردنم گذاشت، و هم او بود که باعث شد تا طرح دوری از این کتاب در مجله‌ی موسیقی از انتشارات وزارت فرهنگ و هنر (دوره‌ی سوم) از شماره‌ی ۶۳ تا ۷۷- اسفند ۱۳۴۰ تا خرداد ۱۳۴۲ چاپ شود.

و دیگر- مایل بودم که چند متنی به عنوان شاهد به- آخر این صفحات ضمیمه کنم، ولی اینک که به روشنی چشم ناشران این کتاب را با سرمایه‌ی نداری خودم و با روش اقساطی چاپ میکنم، چنین مجالی را هیچ‌فراهم نمی‌بینم.

بهرام بیضائی

## ■ فهرست

۱	مقدمات
۱۷	نمایش‌های پیش از اسلام
۴۳	نمایش‌های پس از اسلام
۶۰	نقائی
۸۲	نمایش‌های عروسی
۱۱۶	تعزیه
۱۶۶	نمایش‌های شادی‌آور
۲۲۱	سرا انجام
۲۲۵	ضمیمه : واژه‌نامه‌ی نمایشی

نمایش ایران

مقدمات

نمایش در آغاز از تحول رسماً و نیایشهای مذهبی بیرون آمد ، و وقتی به جایی رسید که دیگر رسم و نیایش نبود باز همواره نیازمند دستگاه دین و بیت- المالش بود . اگر دین نمایش پذیر بود و اگر مراجع مذهبی رسمهای تماشایی و سپس نمایش را برای توسعه‌ی قصه‌ها و کرامات مذهبی لازم میدانستند چنین میشد که دین فراهم کننده‌ی وسایل و امکانات نمایش میشد .

دینهای يك خدایی - مثل دین زرتشتی و یا اسلام که ما داشتیم - کمتر از دینهای چند خدایی - آنچنانکه در هند و یونان بود - روحیه‌ی نمایش پذیری داشته‌اند . دردینهای یگانه پرست حالت مطلق خدا و صورت ناپذیری او اولین تصوراتی که به ما و راء طبیعت را نفی میکند، ولی دردینهای چند خدائی حالت انسانی تر خدایان و روابط شبه انسانی آنها با یکدیگر و حتی گاه حبوط تقنی شان به میان مؤمنان راهی گشوده و خیال انگیز است . برای مثل این را داشته باشیم که در آسیا مذهب که از هند به آن طرف همه جا منشاء رقص و موسیقی و نمایش و نظایر اینها بود ، در اینجا مانع از همه‌ی اینها شد . خدای هندی به دست خود سنگ بنای تماشاخانه را میگذارد و از اندیشه‌ی خود اصول رقص و موسیقی را انشاء میکند و به میان مؤمنان میفرستد ولی خدای ایرانی که خدای سرزمینی

خشك است، حتی به هنگام موبدان - که مذهب را با تجمل و روشنی آمیخته بودند - موسیقی و رقص را کار پیروان دیوان و جادوان میداند و سخت گیرانه نهی میکند .

و بعد - اساطیر مذهبی یا مذهب توده ، که نمایش در آغاز از آن مایه میگیرد ، دردینهای چند خدائی همان قصه های روابط خدایی با خدای دیگر و همه ی خدایان با انسان است که بی فاصله - و حتی با خود دین - پیدامیشود و زود توسعه میابد و زود تجسم میپذیرد ، ولی دردینهای يك خدایی که تصور شبیهی برای خدا و قدیسان صورت ناپذیر کفر است ، برای پیدایش اساطیر مذهبی به - مرور زمانی دراز احتیاج است ؛ برای مثل داشته باشیم همین تکوین و تکامل یافتن قصه های فاجعه ی کربلا را و یا حتی داستانهای رنجه ها و پایان قدیسان مسیحی را ، از هنگامی که واقع شد تا وقتی که جزء اسطوره های فرهنگ توده شد ، و هم این وهم آن شش هفت قرنی طول کشید .

به هر حال پس از گذشتن چندواندی بردوام نمایش مذهبی ، طبیعی است که به تدریج میل تفنن طلبی در نمایشگر و تماشاگر شکلهای تازه تری به آن میدهد . اندك اندك از نظارت و عاملیت مراجع مذهبی بر نمایش - به واسطه ی شیوع آن بین مردم و گاهی هم ضعف مذهب - کاسته میشود و عامل تعیین کننده ی مردم وسعت میابد و کم و بیش متفرعاتی بر نمایش افزوده میشود که مسیر آنرا عوض میکند و بالاخره پوسته ی مذهبی نمایش میافتد . به این ترتیب برای تحول نمایش از حالت دینی که محرك اصلی آن ثوابکاری است به نمایش غیردینی که تفنن و واقع پردازی محض است مداومتی در عناصر فرهنگ و ملیت لازم است ، و در مرزهای این تحول دستگاه حاکمه است که اگر نه به احترام نمایش ، لااقل برای آنکه این عامل تقویتی مذهب را به صورت عامل تقویت سیاست - یعنی تقویت خود - درآورد ، به حمایت از آن برمیخیزد ، یا اشراف برای به رخ کشیدن اعتبار خود آنرا پشتیبانی میکنند و هنرمندان و نویسندگان را به ایجاد آثار و ترتیب نمایشهای درخورد اشرافیت خود میگمارند ؛ این دو صورتی است که قطعاً نمایش را وارد در فرهنگ رسمی ملتی میکند . يك صورت دیگر هم دارد و آن اینکه هیئت حاکمه برای نگه داشتن مردم اعمال زور را بر نفوذ معنوی

ترجیح دهد؛ در این حال دیگر به کسی چیزی بدهکار نیست و به پشتیبانی از هنرها و نمایش و غیره هم احتیاجی ندارد، در این صورت است که اگر نمایش توانست پشتیبانی توده را جلب کند به حیات و تکامل کند خود ادامه میدهد تا هنگامی که شایسته‌ی محضر سروران شود، و گرنه همچنان در دست فانی عوام باقی میماند و سپنه به سپنه و نسل به نسل می‌گردد تا روزگاری که مثلاً بر اثر غلبه‌ی فرهنگی دیگر بمیرد و نشانه‌ای از آن برجای نماند.

اما در ایران چه شد؟ این دیار که بهر حال از نظر ارزشهای ذوقی و معنوی گاه مکتبهای طراز اولی در ادب و عرفان و هنرهای نظریه به وجود آورده است چگونه شد که در برخی زمینه‌ها مثلاً نمایش آنچنانکه باید پیشرفتی نداشت؟ در جست‌وجوی پاسخ به بررسی زمینه‌های رشد یا عدم رشد نمایش ایران بپردازیم، و در این راه نخست نگاهی بیندازیم به خطوط اصلی تاریخ و فرهنگ این سرزمین، بدون قصد تاریخ‌گوئی یا رجزخوانی.



مختصه‌ی کلی تمدن و فرهنگ ایران، مثل اغلب تمدنهای کهن، آنست که تمدنی است وابسته به زمین. یعنی پیکره‌ی اصلی آن را اقتصاد روستایی، روستا نشینی و استبداد زمین و همه‌ی عوارض آن یعنی روال پدرسالاری و استبداد در سلسله مراتب اجتماعی - از پائین‌ترین تا بالاترین آن - و طبقات بسته و غیر قابل نفوذ تشکیل میدهد. در این سرزمین خشک و کم‌آب اکثریت جمعیت به صورت جوامع خرد در پهنه‌ای وسیع پراکنده بوده است و این اکثریت همواره در حدود احتیاج خود توانسته است تولید کند، و این واحدهای کوچک را جز کوره راهها به هم نمی‌پیوسته است، و آن تحولی که به سوی شهرنشینی و رشد و رفاه اجتماعی در چندی از تمدنهای کهن صورت گرفت، اینجا - با وجود پیدایش چند شهر و اجتماع نسبتاً مهم و زودگذر - هرگز روی نداد.

اینجا مهاجران آریائی با چهارپایان و گولبار خود بر سر هردوراهی که از هم جدا شدند ایللی یا تباری یا عشیره‌ای شدند جدا مانده و بیابانگرد و کوچ‌کننده و سرگردان در بین کوهها و دره‌های بی‌حاصل در جست‌وجوی قوت

ودست به دعا برای ریزش باران و دست به شمشیر برای مبارزه با اقوام بومی ویا مهاجمان ریکزارهای شمالی . اینها از حدود نه قرن قبل از میلاد صاحب تاریخ شدند .

نخستین پادشاهی در جوار تمدنهای بین النهرین پیداشد و عواملی را هم از آنها قرض گرفت و هنوز قوامی نیافته سقوط کرد . اندیشه‌ای که ظاهر آیدایش و پایان این سلسله برای شاهان بعدی جاودانه به ارث گذاشت آن بود که حق با کسی است که قدرت با اوست . سلسله‌ی بعدی سلطه‌ی خود را گسترش داد و به هر سو تاخت ؛ از اقوام وحشی شمالی تا به یونان و حتی مصر ، مرزها را توسعه داد بی آنکه بدانند برای نگهداری این مرزها همیشه باید در حال آماده باش یا جنگ باشد ، و بود ! قلمرویی تشکیل داد مرکب از حدود بیست ملت خراجگزار نامتجانس و منتظر فرصت که هیچ وجه اشتراکی در زبان و خط و فرهنگ و آداب و غیره نداشتند و به همین دلیل رانده میشدند به سوی پراکندگی و استقلال طلبی و شورش و در نتیجه فرسوده کردن قدرت مرکزی و آماده کردنش برای زوال و انقراض . هر گوشه‌ی این دیار به کسی سپرده شد که به میل خود و با اعمال زور آنرا به پا نکه میداشت ، و گاه میان این فرماندهان داعیه‌ها برمیخواست ، همیشه یا طغیان داخلی بود یا جنگ با خارجیان . و چنین بود که یونانیان از گرد راه رسیدند . آن مقدونی همچنانکه دست خالی به دنیا آمده بود دست خالی از دنیا رفت ولی چند مرده خور از حواشی او بر سر این سرزمین ماندند و خرده میراث یونانی ایشان در سلسله‌ی بعدی که یونانی نبود اما دوستدار یونان بود باقی ماند . و طی تسلط این سلسله باز جنگ پشت جنگ ، با اقوام وحشی شمالی و رومیان نا اصل گویا تمدن و نیز گردنکشان داخلی ، توسعه‌ی بی‌جهت مرزها بی آنکه بیندیشند سرزمین‌های تازه را چگونه باید نگه داشت . و سپس سرازیر شدن در سرازیر انقراض . سلسله‌ی دیگر و باز جنگ با روم مسیحی که یادش رفته بود مسیح را به صلیب کشیده ، با اقوام در بدر اطراف مرزها و با شورشیان داخلی . خفه کردن دودمذهب معترض با اندیشه‌های نو . کمی آرامش ، رو کردن به تجمل و تفریح و غرق شدن در کسالت و تنبلی . و چنین بود که اعراب از گرد راه رسیدند .



اعراب مذهب نو آوردند و شعار برادری و برابری و دروازه‌های بسیار برویشان گشوده شد. قرنی سکوت بود و پیروی از حکام و عمال خلیفه که این شعار را به راحتی زیر پا گذاشتند. نارضائی و زمزمه‌ی تجدید عظمت و حیثیت، این سوی و آن خواست حکومت‌های ایرانی درست شود، نشد. شورش در پی شورش و شکست پشت شکست، بعد سرخوردگی، بعد پیدایش فرقه‌ها در مذهب. باز هر تکه‌ی این دیار حاکی داشت و هر حاکم از فرقه‌ای بود و جنگ فرقه‌ها با هم. ترک‌ها آمدند که بیا با نگرد بودند، هر يك از يك جا؛ عصر تسلط اینها بود. باز جنگ حکام محلی با هم، جنگ قتیوی‌ها، و این میانه مردم بیچاره و بی طرف و بی خبر کشتار میشدند. یکی دوسلسله‌ی نیرومند پیداشد، ترك نه ایرانی. باز هوس عظمت، حمله به هند و دیگر جایها. باز توسعه‌ی مرزها و فتح دیارات دور. دست، بی آنکه بدانند زیر گوششان مردم چه میکشند. پیدایش یکی دوسلسله‌ی ایرانی قدرتمند ولی به دلیل این تفرقه‌ها محکوم به زوال و باز سلسله‌هایی ترك نژاد و ایرانی شده. ممنوعیت‌های مذهبی بود، تکفیر، جنگ مذهب با فلسفه و عرفان و هر سخن نو. و چنین بود که مغولها از گرد راه رسیدند.

ویرانی، کشتار، جنگ و گریز، پیدایش دوسه حکومت مغولی، یورش‌های چند ساله، خستگی، سکوت. مغولها حل شدند. اختلاف‌های مذهبی، تکفیر، ممنوعیت، تفرقه‌ی بین فرقه‌ها، توسعه‌ی عرفان که از زمین بریده بود. جنگ مذهب با فلسفه و عرفان، جنگ هر مذهب با هر مذهب دیگر. پیدایش يك حکومت مرکزی ترك نژاد صوفی‌نمای شیعی مذهب، که دیگران و دیگر مذاهب را طی سالها برانداخت و خود برنشست. جنگ با عثمانی که خواسته بود وارث خلافت و مرجعیت نمدمال شده‌ی بغداد شود، با پرتقالیها که در سواحل خلیج پیروارید میگشتند و با شورشیان. کمی آرامش. توسعه‌ی چند شهر، آمدن چند خارجی، توسعه‌ی خرافات دینی، افغانها آمدند؛ هرج و مرج، هر تکه به مردی رسید و هر مرد تحجر و ادعایی داشت. پیدایی يك قدرت زود گذر، باز جنگ با عثمانی، تاراندن افغانها، حمله به هند، باز انقراض. سلسله‌ی دیگر، آرامش کوتاه و باز جنگ‌های خانگی. آمدن سلسله‌ی قوی دست و ترك نژاد. جنگ با عثمانی، با روسیه، با شورشیان داخلی. خستگی، آرامش. باز شدن دست فرانسه و روس

انگلیس در اینجا، کمی توسعه، رابطه با غرب، کمی فرصت به خود پرداختن، گرفتن عناصری از تمدن غرب، فقرزدگی، نارضایتی، پیداشدن فکر آزادی-خواهی، شورش، مشروطیت!

اینها که گفتیم مربوط به قدرتمندان بود، آنها که نامشان در تاریخها ثبت میشود، اما دیگران هم بودند؛ تقریباً نود درصد مردم روستا نشین و بیابانگرد مجبور به اطاعت که اغلب هم فراموش میشدند. اکثریت مردم این ملک، مردم بی‌اهمیت که نه عقیده‌ی آنها برای کاری خواسته میشد و نه ایشان خود عقیده‌ی داشتند. مردمی که فقط بالاچار به جنگها کشیده میشدند، که از طرف استعمارگران غارت میشدند، کشتار میشدند. مردم بی‌دانش و بی‌فرهنگ که فقط به وقت تقدیم مالیات و جزیه و سرباز و هدایا بیاد آورده میشدند. که از جورزبردستان به امامزاده‌ها و مقابر اجدادشان پناهنده میشدند. وحدت نداشتند، از ایل و تبار و عشیره و خونه‌های مختلف بودند، از هم دور بودند، از فرقه‌های مذهبی جوراجور بودند، و به علت این تفرقه‌های بیش از حد در کارهای دسته‌جمعی - حتی دادخواهی - فرصت رشد نداشتند. آنچه در تاریخ خسته - کننده‌ی این ملک زود به چشم می‌خورد نه تنها جمع تضادهاست بلکه جمع بی - ثباتی‌ها هم هست. مثلاً بگیریم بی‌ثباتی در عین سرسختی طبیعت این سرزمین را خصوصاً برای اکثریت کشتگر و صحرانشین و بیابانگرد که به دلیل وابستگی حیاتش به زمین، همیشه در جستجوی تکه‌ای بری بارانی چشمی به آسمان ودلی در اضطراب داشته‌است. یا بی‌ثباتی فرهنگی را در قالب تعدد و دوری زبانها و لهجه‌ها و گویشها مثلاً یادربسپاری و تضاد فرقه‌ها و مذاهب و مشربها. یا بی‌ثباتی در دستگاه حاکم را چه پیش از اسلام که هر سلسله‌ی تازه به کارآمده با آمدنش آثار و ساخته‌های ذوقی و عرفی آن قبلی را بر میانداخت و آنچه را که آن وضع کرده بود این نقض میکرد، و چه پس از اسلام که هر حاکم وابسته به مذهبی و مشربی و بساطی بود و با سرنگون شدن او سر نوشت عقیدتی و حتی اقتصادی جامعه دستخوش تزلزل و بحران میشد؛ چه به واسطه‌ی مخالف خوانیهای حاکم بعد و چه به سبب قدرت - یافتن تشکیلات خاصی در سازمان آن جامعه. مهم‌تر از همه بی‌ثباتی کلی سیاسی بود که به زندگی فرد فرد مردم بستگی داشت؛ برای نمونه کافیهست تعداد جنگهای

این تاریخ را به سالهایی که گذرانده تقسیم کنیم و ببینیم که معدلی در حدود اند سال میدهد و این تازه در صورتی است که از طول مدت جنگها صرف نظر کنیم. در چنین شرایطی آن که میخواست زندگی کند باید مدام خود را با اوضاع و احوال جدید تطبیق میداد و آن که این زندگی را نمی پذیرفت خود را کنار میکشید. بدینگونه همین بی ثباتی ها و متغیر بودن احوال و آداب محیط خود ایجاد کننده ی روحیه ی متغیر و متلون در گروهی شد، همانطور که در گروهی دیگر انزوایی و در خود فرو رفتن و تزلزل و گریز از صراحت و پنهان داشتن عقاید و بطون و بیطرف نمایی و به انتظار معجزه نشستن و سپردن آینده به دست تقدیر و بی علاقه ی به امروز و ناامیدی از فردا را به وجود آورد.

يك نگاه دیگر؛ نگاهی به فرهنگ :

در نخستین قرنهای تاریخ پیش از اسلامی، در خوشترین ایام، نظم و اساس و دین و شهرها و تشکیلات و قوانین و طبقاتی - آنطور که لازمه ی استبداد بود - درست شد. و این نظام مستبد و تأثیرناپذیر تا رسیدن اسلام کم و بیش برجا ماند. ثروتی که از چهار گوشه ی دنیای آن روز به عنوان باج میرسید صرف تجمل و تزئین کاخهای شاهان و نیز چند خاندان معروف و حواشی آنها میشد، امتیازات در دست طبقات حاکم مثل اشراف و موبدان و سپاهیان بود. از طرفی چشم و گوشها در کار تفتیش و از طرفی شاهان غرق در غرور و ثروت و سرگرم به کار کردن چشم و گوش و پا و ابداع شکنجه های باورنکردنی و خاموش کردن آتش شورشهای داخلی. خطبه کار نمیرفت مگر برای کتیبه نویسی و هنر به کار نمیرفت مگر برای کنده کاری برجهای عاج، و هنرمندان صنعتکاران دست چندی بودند که پیکر افتخارات را به خرده زیورهای تازه میآزاستند. دانش در انحصار موبدان بود و عامه را به آن دسترسی نبود تا مبادا از ایشان بی نیاز شوند. خط ثابت و مدون و پرداخته یی وجود نداشت تا بتوان از راه آن هنرنمایی کرد و نویسندگی کار زنان و مردان پست بود؛ حتی اوستا سینه به سینه نقل میشد تا ده قرن بعد ثبت شود. فرصت تعالی و ترقی برای استعداد وجود نداشت، و سیر درجات برای رسیدن به طبقه ی برتر ممکن نبود. همه چیز اتسایی بود و

انتساب به درجات عالی را فکر مردود اصالت خانوادگی مقدور میساخت ؛ بدین ترتیب هر کس به سبب اصل و نسبش خوشبختی یا شوربختی را به ارث میبرد . قسمت عمده یی از درآمد زمین سهم مسلم طبقات استثماریکننده بود و کارگران زمین مانند شیعی بازمین خرید و فروش میشدند . حکومت در حال جنگ تنها پرورش تن و بازیهای پهلوانی را تشویق میکرد و نه مثلا نمایش و پرورش روح و فکر را . روزگاری حکومت به تقلید از ظواهر یونانی پرداخت ولی اجازه نداد که چیزی از آزاداندیشی های آن فرهنگ در سطوح پایین جامعه نفوذ کند . نه فقط در این دوره بلکه در تمام تاریخ ایران ممنوعیت تنها برای مردم بود نه برای طبقات حاکم و مثلا هنگامی که در آخرین قرنهای پیش از اسلام موسیقی در دربار رواجی داشت ، بیرون از دربار مخترع ساز قانون از ترس عواقب انتساب به لاهو و فساد و لعب نام خود را مخفی میکرد . در همین آخرین قرنهایست که برای مدتی نویسندگی و ثبت و تدوین برخی آثار باستانی حمایت میشود ، و در همین عصر است که گروههای نوازنده و رامشگر و بازیگر کولی از هند وارد میشوند و نوازندگان و رقاصان موظف به آراستن مجلس آنها و خلوتهای شاهند ، و اگر روایت درست باشد که تعدادی از آنها را به میان مردم فرستادند تا سرگرمشان کنند پس معلوم میشود از پیشینیان خود عاقلتر بوده اند که حتی از فریفتن مردم به ظواهر هم دریغ میداشتند . و در همین عصر است که مزدك سر بر میدارد که زن و مال و امتیازات زیستن آزاد باید از آن همه باشد و فاصله ها از میان برداشته شود و جماعت محروم بر او جمع میشوند که یکصد و چهل هزارشان را آن شاه بیدادگر به فریب و نیرنگ میکشد . در آخرین سالهای این دوره سروبان دروازه های کاخهاشان را بروی نجوای پیغمبر بیابانی بسته بودند غافل از آنکه کاخها از پایه پوسیده است و دارد فرو میریزد ، و گرسنگان که از بیرون به تماشا ایستاده بودند دروازه ها را بروی علمداران اسلام گشودند .

اسلام در آغاز تحولاتی عمیق در روابط اجتماعی ایران پدید آورد ؛ طبقات بسته یی قدیم را درهم شکست . اشرافیت عمیق را منحل کرد ، طبقات پایین را از زندگی برده واررهانید ، و با آوردن خطی مشترك در یک پهنه ی وسیع

و تاحدودی همجنس، و بخشیدن زبانی مشترك (به صورت زبان اول یا دوم) به آنها سیلان و مبادلات موارث فرهنگی را در قسمت بزرگی از سه قاره ی بین اقیانوس ساکن و اقیانوس اطلس ممکن ساخت. بسط تجارت میان ملت های مسلمان در سه قاره و آمد و شد کشتیها میان دریای چین و دریای هند و دریای روم و آمد و رفت کاروانها ثروت و فرهنگ را مبادله میکرد که ایران از مهمترین معا بر آن بوده است. اینجاسخن از سهم ایران در ساختمان کلیت فرهنگی و مدنی اسلامی نیست، از اینست که بزودی این تحول عمق خود را در قبال منافع دستگاههای حاکم رها کرد. دین در دست حکومتها همه گونه تفسیر میشود و تغییر شکل میدهد، خصوصاً که مراجع و دین آوران خود در گوشه یی دیگر سرگرم نزاع بر سر حق خلافت یا شرح ناچیزترین حکم و روایت و خبر باشند. خلیفه های دسیسه گر بغداد بزودی به تقلید از سازمان درباری ایران قدیم به جمع آوری کنیزان و غلامان و گرد کردن ثروت و تزئین کاخها پرداختند، و اینگونه رو کردن به تجمل و خوشگذرانی بین اعراب تازه به ثروت رسیده و یا ایرانیانی که در سامان جدید همیشه منتظر فرصتی بودند تا امتیازات سابق خود را بدست آورند رایج شد. در این میانه بردگی تنها تغییر شکل داده بود؛ باز مالکیت بر زمین مالکیت بر دهقان را هم موجب شد و اشرافیت به صورت دیگری جای خود را بدست آورد. روال خان خانی بر جا بود و طبقات استثمار کننده حاکمیت خود را داشتند و امکان حداقل معیشت برای اکثریت عظیمی مفقود بود و شرایط دست یافتن به دانش و نگارش و فرهنگ برای آنکه تأمین نداشت فراهم نبود و ممنوعیتها تنها برای توده مردم ممنوع بود. بر این زمینه عرفان پیدا میشود که از زمین بریده است و مذهب را برای بشر کافی نمیداند و چون امکانات و وسایل را جز در دست طبقه ای مرفه و قدرتمند و فاسد نمی بیند بی نیازی از همه ی وسایل را تبلیغ میکند. دین آوران هنرها را ممنوع کردند، و زیر این ممنوعیت گرایش های هنری به نحوی عقده دار باقی ماند. موسیقی و آواز طرب انگیز منع شد و نباید آوازی خوانده میشد مگر برای قرائت قرآن؛ اینگونه است اگر نقالی حالت آوازش را از دست میدهد و همراهی ساز را ترك میکند. رقص طرد میشود و به همین علت است اگر صوفی به وقت سماع انگي از بیخودی و خلسه و لاهوت به خود میچسباند تا قول خوانی و پایکوبی خود

را توجیه کرده باشد . شبیه سازی و نقاشی حرام است ؛ پس نقاشی راهی میسپرد به طرف مجرد سازی ، و گل و بوته و چرنده و پرنده ای میشود تغییر یافته بروی کاسه یا بشقاب سفالی ، یا نقش پارچه و کاشی و قالی میشود ، یا بدل به نگارگری و تذهیب میشود و حاشیه ای برای خطاطی ، و گاه خود خط میشود برای تزیین در دیوار مسجدها ، و دست آخر که مغولها آزادیهای به نقاشی میدهند و حمایت از هنرهای ظریف را آغاز میکنند تازه تصویر کشی در لابلای کتب مخفی است . شعر چون در آغاز مدح مستبد و نعت پیمبر میگفت آزادماند و اندك اندك علوم ادبی ریشه دواند . جنبه های نظری موسیقی - چون جزئی از فلسفه - خود را پشت علوم وسیع شرعی پنهان کرد و جنبه ی عملی اش به صورت اذان و قرائت آیات و نوحه گری و غیره درآمد . اما هنرهای دسته جمعی مثل نمایش - که با مردم سروکار داشت - اگر بود از میان رفت ، یا هیئت دسته های گوناگون مذهبی به خود گرفت ، یا به صورت بازیهای دسته های دوره گرد در بدرماند ، یا به صورت کار فردی درآمد و متواری شد . اندکی دقت روشن میکند که مادر این میراث هنری که داریم همانقدر که مدیون ادیبان و هنرمندان نامدار و ثبت شده هستیم دو - چندان باید مدیون هنرمندان و استعداد های گمنام باشیم . این ذوقهای پیش خود پرورده از طرفی دسته یی از هنرها را به رغم قلم حسود خبر گزاران دشمنان سینه به سینه به قرنها بعد منتقل کردند و از سوی دیگر به مدد هوش و تخیل و تجربه ، با ایجاد نمونه های طراز اولی ، این هنرها را ادامه دادند و زنده نگه داشتند و ثبت کردند : مثلاً معماری را ، هنرهای ظریف چون کاشی کاری و قالیبافی و کنده کاری و نظایر آنها را ، تاحدودی نقاشی را ، موسیقی و رقص را ، و نمایش را . یعنی اکثر هنرهایی را که به دانش و نگارش مکتبی نیاز نداشت .

از هنگامیکه درست یا غلط حکومت ایران مذهب شیعه را رسمیت داد ، تا حدودی يك نوع ثبات مذهبی و سیاسی در اینجا پدید آمد . و گرچه این سلسله خود پای این علم به مرثیه خوانی نشست ولی لا اقل اینجا وجه اشتراکی بین مرثیه خوانان بود که بین رجز خوانهای دوره های قبل نبود . و این آغاز دوره یی است که در ادامه ی آن عوام نمایش مذهبی را رسمیت میدهند ، در حالی که نمایش

غیر مذهبی را هم دورادور یدک میکشند . در سرزمین هایی مثل کشور ما تا وقتی که مذهب قویتر از دولت باشد مردم به حمایت از نمایش مذهبی میپردازند ، و تا وقتی که استبداد حاکم باشد نمایش غیر مذهبی را با تردید مینگرند ؛ زیرا اگر نمایش مذهبی شامل برخی تصورات علوی آنها نیست نمایش غیر مذهبی تا به آن اندازه نماینده ی زندگی دنیایی آنها نیست . دستگاه حاکمه انعکاس آمال و نمایش کمبود ها را مانع میشود و انتقاد را نمی پسندد و هر صدایی جز صدای دستگاه خود را خفه میکند ؛ اینست که نمایش غیر مذهبی جایی برای گسترش ندارد ، تماشاگر غیر حاکم را مأیوس میکند ، او آنرا به دلخواه نمیباید و طرد و نفی میکند . نمایشگر در جست و جوی راهی به مسخرگی و دلچسپی رومیکند و آواز ریشخند محیطش را از پشت این جان پناه سرمیدهد که در این صورت مطرود مذهب است که او را دلچسب و مطرب و بدکار و بدنام میخواند . به این ترتیب سیاست و عرف و مذهب سه دیوار قطور محرمیت را در برابر نمایشگر بالا میبرند ؛ هر گونه برخوردی با سیاست و مذهب و اخلاق جامعه محکوم است و نمایشگر چه بگوید که با این سه ربطی نداشته باشد ؟ پس این نمایشگر است که محکوم است و تماشاگر تشنه برای دریافت هنری حقیقت پرداز و نقاد است که محکوم است . در این حال محکومیت نمایش حکم تقدیر نیست ، حکم نامقدور است . و گرنه برای نمونه داشته باشیم چین را که نمایش در آن همواره به صورت هنری نقاد و بانفوذ در دست عوام بوده است ، و گرچه مطرود ادیبان و سردمداران هنر رسمی بوده ولی توانسته است که با حفظ اصالت انتقادی تندش نسبت به کارگزاران و اشراف ، و باز نمودن آمال توده همیشه زنده بماند و از حمایت مردم برخوردار شود .



اینک زمینه های کم رشدی نمایش ایران را - بر اساس آنها که گفته شد - در چند بند خلاصه کنیم :

- دودین يك خدایی در ایران بوده است که هیچکدام نظر خوشی نسبت به نمایش نداشته اند ، و مراجع این دینها ظاهراً تنها سخت گیری در اجرای آداب و شعایر مذهبی را برای تعالی روح و فکر کافی میدانسته اند .

– روش قاطع و یکطرفه‌ی حکومت‌استبدادی مانع از آن میشد که شاهان و حاشیه‌نشینان درباری و اشراف پیوسته به آنها حامی نمایش باشند، زیرا نمایش هنری نقاد است و روحیه‌ی انتقادی برای خودکامگان در شتخوی تحمل‌پذیر نیست. اینان از نمایش تنها به جنبه‌های مسخرگی و دلچسبی آن متمایل بوده‌اند. – تحول نیافتن سامان کلی جامعه از روال روستا نشینی و بیابانگردی به شهرنشینی، و کم‌رشدی طبقه‌ی متوسط بازرگان و پیشه‌ور (که زندگی مرفه و تجملی‌اش ضرورت حمایت از موارد تفنی را ایجاد کند) در جوامع محدود شهری ایران، سبب‌های معتبری است برای فراهم نیامدن زمینه‌ی لازم، و نمایش بدین ترتیب یکی دیگر از پشتیبانان احتمالی خود را از دست داد.

– ادیبان و دانشمندان در دوره‌هایی که دانش و ادب به کار می‌آید تحت حمایت اشراف و درباریان بودند و مریدان و مقلدان و دستگاه و اعتبار داشتند حال آنکه نمایش‌کازی مکروه بود و اگر بود کار مردمان پست و عامی بود، و بدین ترتیب بود که هنرمندان رسمی در شان خود ندیدند که از اوج رفعتشان نظری به نمایش بیفکنند خاصه که این نمایش از طرف حامیان آنها و نیز مذهب مورد احترامشان هم به نیکی یاد نمیشد. بگذریم از اینکه شارحان فصل نمایش رساله‌ی شعرار سطو نشان دادند که اصولاً ذهن نمایشی درستی نداشته‌اند ولی حتی این هم پیش نیامد که چون واقعه‌نگاری تنها به ضبط آنچه بود بنشینند.

– برای اینکه نمایش بتواند بین طبقات پائین نفوذ کند و پرورش یابد، لااقل تا چندی باید نشان دهنده‌ی تمایلات و آرزوهای آنان باشد. و چون حکومت اغلب چنان سلطه‌ی مهمی داشت که امکان بروز صریح تمایلات مردم را نمیداد، طبیعتاً توده هم اغلب استقبال چندانی از نمایش – جز به عنوان تماشاچه‌ی ساده و غیر ضروری – نمیکرد.

– برای آنکه توده بتواند نمایش را تقویت و حمایت کند و سالی لازم است که مهمترین آنها قدرت مالی است. جامعه باید چنان مرفه باشد و اضافه تولید بکند که بتواند زندگی گروه دیگری را که به خدمات تفننی میپردازند و طبعا در تولید مادی شرکت ندارند تأمین کند. پس پراکندگی و کوچکی روستاها و



شهرها و کمی درآمد و استطاعت توده‌ی ده‌نشین و شهری مانع از پرورش وسیع چنین گروهی میشد. بدین لحاظ است اگر می‌بینیم نمایشگران این ملک خود زندگی خود را تأمین نمیکرده‌اند و این تأمین زندگی جز در مواردی اتفاقی هرگز از راه درآمد نمایش نبوده است. یادقیتر بگوئیم نمایشگران اغلب حرفه‌ای می‌یافتند تا با درآمد مختصر آن وسایل و لوازم نمایش را تدارک کنند. و چنین است اگر می‌بینیم نمایشها معمولاً رایگان به تماشاگران عرضه میشده، یا لاقلاً پرداختن پولی برای تماشاگر الزامی نبوده است و بستگی به قدرت و همت او داشته است. در جامعه‌ای که مردم به علت استثمار شدید طبقه‌ی حاکم و فقر کلی طبیعت و عوامل دیگر جز تأمین ابتدائی‌ترین وسایل حیات اندیشه‌ی دیگری نداشتند خود بخود امکان پرورش نمایشگران هم در آن باقی نمی‌ماند، و در این جامعه تنها اشکال انفرادی و کم‌خرج نمایش میتوانست ادامه‌ی حیات بدهد.

— نمایش عامیانه غالباً سیر تحول و تکامل خود را به‌کندی می‌گذرانند. از طرفی هم مسلم است که اگر تاریخ ملتی با یورش‌های قطع شود، رشته‌ی سنت و تحول در عناصر فرهنگی آن ملت هم هر باره پاره میشود و برای آغاز یا ادامه‌ی دوباره‌ی آن مهلت زمان لازم است. شاید این حکم در مورد هنرهای منزوی چندان قطعی نباشد ولی در مورد هنرهایی که با جمع سروکار دارند پرهیزناپذیر به نظر میرسد. در ایران بی‌ثباتی همیشگی سیاسی و قطع شدن مرتب ادامه‌ی فرهنگ با یورش فرهنگ‌های دیگر هرگز فرصت لازم برای تکامل و تحول را به‌نمایش نمیداده است.

اینها که گفته شد مهمترین دلایل و سببهای عدم رشد نمایش ایران است، و برخی از اینها ضماً علت بی‌خبری امروزه ما را از گذشته‌ی این نمایش‌روشن میکند. تنها آگاهی درست ما اینست که نمایش هرگز از دست عوام خارج نشد و در مرتبه‌ی والایی بین مظاهر فرهنگی جایی نگرفت؛ ثبت نشدن نمایشها خود تاحدی صحت این خبر را ثابت میکند. و باز همین ثبت نشدن نمایشها خود علتی بزرگ است که مانع از آگاهی صحیح ما نسبت به کیفیت نمایشها میشود؛ ما امروزه چه میدانیم نمایش به کجا رسیده بود که با حمله‌ی یونانیان گسسته شد،

ودوباره تا کجا پیش رفته بود که اعراب آمدند ، یا در چه مرحله‌ای بود که  
تاتار سر رسید . آنچه تقریباً خوب میدانیم سیر نمایش پس از مغول است که تا  
نیم‌قرنی پیش‌راه تحولش را به سوی نمایش غیر مذهبی ادامه داد ، ولی تکاملش  
باهجوم فرهنگ مغربی متوقف ماند .  
آنچه در این کتاب به آن سعی میشود کشف مسیر و کیفیت و ارزش‌وسنتهای  
این نمایش است .

•

نمایش های پیش از اسلام



دسته‌ای از قوم بزرگ هند و ایرانی در فاصله‌ی هزاره‌ی اول یا دوم پیش از میلاد آمدند و در فلات ایران ماندگار شدند. ابتدا روزگارشان به جنگ با اقوام بومی سپری شد و بعد با آنها ماندند و آمیختند. اساس تمدن اقوام بومی بر بیا با نگردي و چادر نشینی و شکار بود، و طبعاً مراسم و جشن‌هایی به هنگام باروری یا بدست آوردن شکار خوب، یا عزاداری‌هایی به هنگام از دست دادن عزیزان و یا قهر طبیعت بر پا می‌کرده‌اند. پس از آمیزش مهاجران با اقوام بومی و مداومت آنها در این دیار، تمدن اینها داخل در مرحله‌ی روستا نشینی شد. مهاجران با خودشان اساطیر و اعتقادهایی آوردند که با اساطیر و اعتقادهای مردم بومی در آمیخت و آن جشن‌ها و عزاها شکل‌های تازه‌تری پیدا کرد. روستاها و چادر نشینان مورد حمله‌ی قبایل وحشی اطراف واقع میشدند و حاصل کارشان به یغما میرفت، پس به تدریج برای مبارزه با دشمنان مشترك گرد آمدند و جنگ‌هایی را با قبایل اطراف آغاز کردند، این دوره‌ای است که طی آن افسانه‌های قهرمانی و اساطیر ایران باز هم گسترش پذیرفت تا کمی بعد در عصری آرام‌تر و در سایه‌ی حکومت‌های کوچکی که از پیوستن دسته‌های گوناگون بوجود آمده بود، تنظیم و تبویت یابد. در حدود قرن هشتم پیش از میلاد مسیح، در غرب ایران نخستین قدرت پادشاهی معتبر به وجود آمد که با نام سلسله‌ی ماد ایران را وارد زندگی تاریخی کرد. پس از آن سلسله‌ی هخامنشی بود، دوره‌ی بسط

این قدرت . سپس مدت کمی و مبهمی سلوکی ها که از بازماندگان اسکندر بودند بعد روزگار درازی پادشاهی اشکانیان که علاقه ای هم به فرهنگ یونانی داشتند و پس از ایشان ساسانیان بودند باروحیه ای ضد اشکانی .



معمولاً چنین گمان می رود که غریزه ی غیر آگاه نمایشگری در بشر پیش از تاریخ در اجتماع های قبیله ای بروز کرده است . به هنگام بازگشت غروب وابستگان به يك قبیله یا طایفه گرداگرد آتشی که آنرا برای بدست آوردن گرما و یا ترساندن جانوران افروخته بودند ، جمع میشدند و به رقص های ستایش با حرکات و آرایش های عجیب و صدا های ترس آور میپرداختند ، نقش هایی که از رقص های دسته جمعی به گرد آتش و نظایر آن بر تکه های سفال بدست آمده وجود چنین اجتماعی هایی را در ایران تأیید می کند . اینگونه مجلس ها که تحريك کننده ی روحیه ی جنگاوری مردان بود گاهی به نمایشی از جنگ و شکار بدل میشد که در آن چند تن با صورتك جانوران میگریختند و چند تن دیگر به نشانه شکارچیان تعقیبشان میکردند تا عاقبت طی قرارهای پیش خود جانور بخاك می افتاد ، و این نشانه ی آرزو یا میل شکارچی به غلبه ی مدام بر شکار بوده است . رقص های ستایش نیز گاه با پوشش و چهره آرائی غریب یا صورتك همراه بوده است . بر تکه سفال



رقاصان با صورتك بز

[ از مقاله ی: رقص در ایران پیش از تاریخ ]

کوچکی که تاریخ آنرا حوالی نیمه ی اول هزاره ی دوم پیش از میلاد قرار داده اند تصویر دوتن از اجرا کنندگان يك رقص دسته جمعی با صورتكهای بز کوهی دیده میشود که بین خود شاخه هایی با برگهای متقارن دارند . نقش این رقص که طبعاً باید گرداگرد ظرف سفالین تکرار شده باشد ظاهراً نشان دهنده ی يك اندیشه ی مذهبی رایج در آن دوره هاست که توسط تصاویر دیگری هم بارها بازگو شده

است، و آن ماجرای ستایش درخت زندگی است توسط دو بز کوهی<sup>۱</sup>. نظیر این نقش‌ها و صورتک‌ها بخشهایی از ایران قدیم از جمله خوارزم بدست آمده است. آنچه که بعد در این اجتماع‌های قبیله‌ای آغاز شد نقالی بود. نقالی که يك شکل بیان و نمایش فردی است شاید پس از پیدایش و توسعه‌ی عنصر کلام پیدا شد و رشد یافت، چنانکه برخی آنرا در کنار سرودها و رقص‌های ستایش، قدیم‌ترین و ساده‌ترین شکل نمایش و مقدمه‌ی پیدایش نمایش‌های چند نفری میدانند. در اجتماع‌های غروب اهل قبیله می‌نشستند و به آنچه رئیس یا پهلوان یا جادوگر قبیله، در شرح جنگ‌هایی که دیده است مردان کرده‌اند و نزاع با حیوانات وحشی در شکار و خاصه عوامل ظاهراً عجیب طبیعت می‌گفت گوش می‌دادند. شرح اعمال قهرمانی و قهرمانان و داستان‌های مردان و کارهای فوق انسانی‌شان به این ترتیب در چنین مجامعی به‌شنوان گان منتقل میشده است و برخی از این شنوندگان بعدها به نوبه‌ی خود چنین داستان‌هایی را در چنین مجامعی برای دیگران نقل کردند و برای کسب یا حفظ امتیاز، و داشتن تماشاگران بیشتر، بر حرکات نمایشی و بیان‌کننده‌ی خود و نیز حوادث افزودند و طی زمان هر کس با ذوق و مایه‌ی خود وسعتی به این مرحله داد. بدین قرار بود که هم يك تماشای تازه و ماندنی پیدا شد و هم اساطیر توسعه یافت و سینه به سینه رفت تا به روزگاری رسید که کاتبان آنها را ثبت کردند.

نتیجه باید گرفت که چندین مشخصه‌ی اساسی نمایش، بعدها از این اجتماع‌های پیش از تاریخ به نمایشگران دوره‌های تاریخی منتقل شد- چون؛ شبیه‌سازی، بکار بردن صورتک، افزودن بازی و حرکات القاء‌کننده به کلام، به وجود آوردن قراردادهای نمایشی. - نیز باید گفت جای بازی این نمایشها که عرصه‌ی میان حلقه‌ی مردم بوده است طبیعی‌ترین شکل صحنه است، که امروزه صحنه‌ی گرد می‌خوانندش. بگذریم.

از دوره‌ی مبهم افسانه‌ای به تاریخی یکی دو چیز را یاد کرده‌اند. اول جام‌گیتی نامی، نه بعنوان نمایش بلکه به عنوان ابزاری که نماینده‌ی پیشرفت

---

۱- رجوع شود به مقاله‌ی: رقص در ایران پیش از تاریخ - ازیحیی ذکاء (مجله‌ی موسیقی. دوره‌ی سوم. شماره‌ی ۷۹).

شگفت انگیزی در نمایش نوری ( *Optique* ) بوده است ، و گویند این جام تصاویر یا سایه‌های تصاویری را به هر حال نشان میداده است. این اندیشه که مأخذ اصلی آن اساطیر است حتی بین مورخان و ناقدان نیز بسیار جدی تلقی شده تا آنجا که « کوانکا - *Cuenca* » مورخ اسپانیائی فیلم در کتابش « تاریخ سینما - *Historia del Ciné* » (جلداول - چاپ مادرید - ۱۹۴۸) حتی نامی هم برای آن قایل شده و گفته است : « از ایران هنری بنام لکانومانیکا *Lecanomanica* می‌آید ، که طرز نشان دادن تصاویر در يك جام است <sup>۱</sup> . نمیدانیم « کوانکا » بر چه اساسی چنین چیزی نوشته و خصوصاً عنوان « لکانومانیکا » را از کجا آورده است ، ولی به هر صورت و با وجود جستجوی فراوان هنوز نشانه‌ای بدست نیاورده‌ایم که این گمان را تقویت کند ، و برای عقیده‌ایم که جام گیتی نمای يك شیئی اساطیری است و زاده‌ی تخیلات افسانه سرایان عهد افسانه‌ها ، و واقعیت یا جنبه‌ی نمایشی نداشته است <sup>۲</sup> .

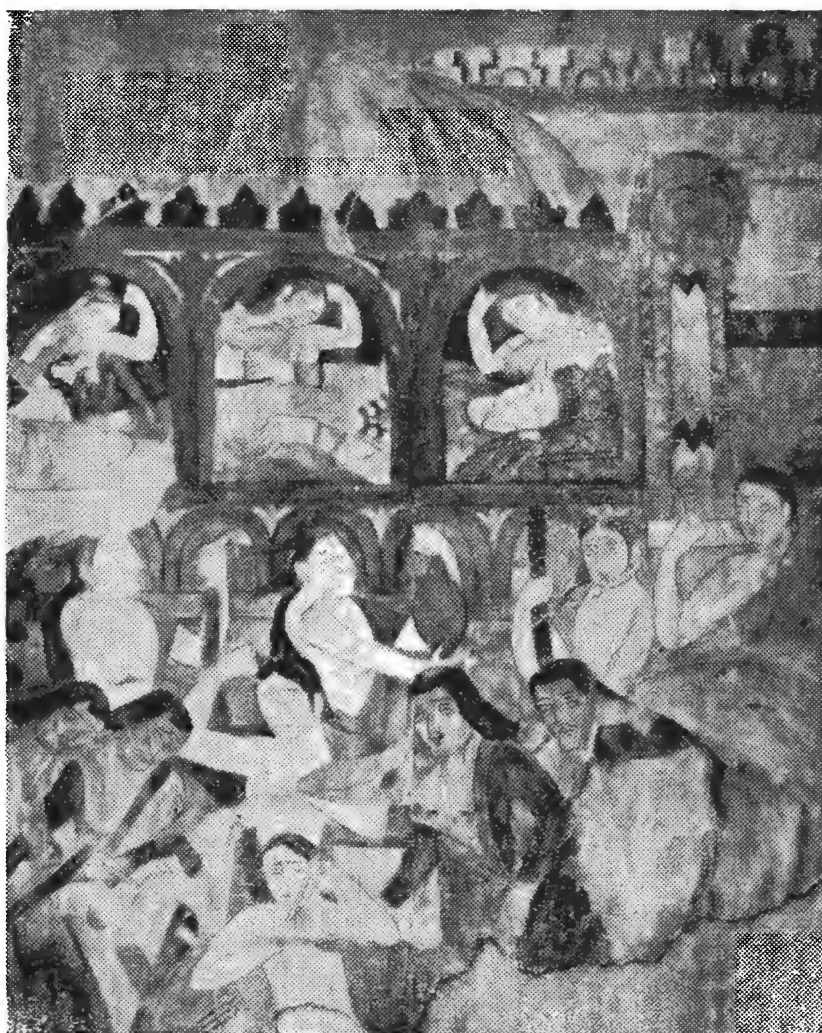
دیگر راجع به سرودهای اوستاست و مراسمی که طی آن این سرودها خوانده میشده. قطعی است که این مراسم که توسط مغها انجام میشد و خصوصاً آوازه‌های متقابل ایشان، که در آن دودسته‌ی خواننده‌آیه‌های مقدس را سؤال و جواب میکردند ، دارای ترتیب نمایشی بوده است . ولی معلوم نیست که از این هم پیشتر رفته باشد و به صورت نمایشی جدا از سرودهای نیایش درآمده باشد . و دراینکه چند قطعه از گاتهای زرتشت به صورت گفت و گوشت شکی نیست ، ولی در این که چنین گفتگوها تا چه حد میتواند زمینه‌ی پیدایش گفت و گوی نمایشی یا نمایش غیر مذهبی بشود ، شك است.

روشن ترین مدرکی که از این دوره بجا مانده مطلبی است درباره‌ی تعزیه‌ی مردم بخارا بر مرگ سیاوش، که پایه‌ای در افسانه و دنباله‌ای در واقعیت دارد. در «تاریخ بخارا» که به سال ۳۳۲ توسط «ابوبکر محمد بن جعفر النرشخی»

۱- مقاله‌ی جام جم ، فانوس خیال ، سایه و خیمه شب بازی در ایران از فرخ غفاری ؛ مجله‌ی فیلم و زندگی (شماره‌ی ۵ - ۱۳۳۹).

۲- رجوع شود به : نظریه‌ای درباره‌ی چگونگی جام گیتی نمای ؛ از این نویسنده در مجله‌ی موسیقی ، شماره‌ی ۷۴ ص ۲۷ .

به عربی تألیف یافته است و سپس در ۵۲۲ بوسیلهی «ابو نصر قبادی» به فارسی ترجمه شده، در فصل ذکر بنای ارگ بخارا، نخست کشته شدن سیاوش بدست افراسیاب را از «خزاین العلوم» نوشتهی «ابوالحسن نیشابوری» نقل می‌کند و سپس می‌گوید: «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنانکه در همه‌ی ولایتها معروفست، و مطربان آنرا سرود ساخته‌اند و قوالان آنرا گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سالست ۱۰۰۰» - و جایی دیگر،



تصویر دیواری نوحه بر مرگ سیاوش [از کتاب *Archaeology in the U. S. S. R*]

۱- تاریخ بخارا - نرشخی - چاپ شفر (پاریس- ۱۸۹۲) ص ۲۱ و ۲۲.



فصل ذکر بخارا و جایهائی که مضافست بوی، در شرح جنگ کیخسرو با افراسیاب به خونخواهی سیاوش گوید: « و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجیبت و مطربان آنرا کین سیاوش گویند، و محمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سالست. والله اعلم »<sup>۱</sup>

گفته‌ی کوتاه «نرشخی» در سال ۳۳۲، رسم‌های عزاداری بر مرگ سیاوش را بوسیله‌ی مردم و مطربان و قوالان بیان می‌کند و قدمت آنرا به سه هزار سال پیش از خود می‌رساند، و قبول این‌چنان برای «قبادی» مترجم مشکل بوده‌است که در میانه‌ی ترجمه گوید این قول «نرشخی» مؤلف‌است و باین ترتیب مسئولیت آنرا از خود سلب می‌کند. جالب اینست که «الکساندر مونگیت - A. Mongait» در کتاب خود «باستانشناسی در اتحاد شوروی»<sup>۲</sup> تصویری از يك مجلس سوگواری برای سیاوش آورده که آنرا از نقش‌های دیواری شهر سغدی «پنج کند» واقع در دره‌ی زرافشان - به فاصله‌ی شصت و هشت کیلومتر از سمرقند - بدست آورده و ظاهراً متعلق است به سه قرن پیش از میلاد. تصویر کتاب مونگیت را کمی بررسی کنیم: چنانکه معلوم است مردان و زنان گریبان دریده‌اند و به سروسیمه خود می‌زنند. يك عمارت بردوش چند نفر است که آنرا حمل می‌کنند. اطراف عمارت باز است و سیاوش یا شبیه سیاوش در آن خفته‌است. به نظر می‌رسد که نقاش اصل دیواری این نقش<sup>۳</sup> این ماجرا را دیده بوده و سپس آنرا ترسیم کرده است. این مجلس شبیه به اجرای حمل عمارت در دسته‌های دوره‌های اسلامی است. باری تصویر نحوه بر مرگ سیاوش که زمانش به دوازده یا سیزده قرن پیش از نرشخی می‌رسد تا حدی قدمت سه هزار ساله‌ی این رسم را تأیید می‌کند و نیز می‌رساند که جز بخارا در جایه‌های دیگری هم این چنین رسمی بوده است. در به پا کردن این مراسم گذشته از حمل عمارت، قوالان داستان تأثر آور

---

۱- تاریخ بخارا. ص ۵۱.

۲- *Archaeology in the U.S.S.R.* (به انگلیسی-چاپ مسکو-۱۹۵۹)

۳- آنچه در کتاب مونگیت نقل شده نسخه‌ایست که و. س. گرمیاشنسکایا *Gremyachenskaya* از اصل برداشته.

زندگی و مرگ سیاوش را حکایت میکرده‌اند و مردم میگریستند. احتمال دارد که در این میانه پرده هم میگردانیده‌اند و یا کار شبیه سازی که در حمل عماري بوده و سعت بیشتری داشته و يك شبیه مجلس هائی از زندگی سیاوش را بازی میکرده است. همچنین مطربان سرود هائی را که در مرگ سیاوش ساخته بودند مینواختند و میخواندند. یکی از این سرودها بنام «کین سیاوش» تاقرنها بعد باقی مانده به طوریکه نظامی گنجوی هنگام شمردن سی لحن باربد از آن به زمان خسرو پرویز یاد می‌کند<sup>۱</sup>. تصور می‌رود واقعه‌های دیگری نیز که مشهور و مورد توجه مردم بوده در ایران پیش از اسلام به همین ترتیب بازی میشده، چون داستان «کین ایرج» که مطربان بر آن نیز آهنگی ساخته بودند و نظامی در همان بخش که گفته شد آنرا ذکر کرده است<sup>۲</sup>.

«آتنه - *Athenée*»<sup>۳</sup> در بخش سیزدهم کتابش از قول «خارس اهل می‌تیلن - *Charés de Mitylén*» رئیس تشریفات اسکندر در ایران، داستان عاشقانه‌ی زیر و هوادات را روایت کرده است که چگونه این دو یکدیگر را بخواب دیدند و به جستجوی هم برآمدند. خارس گفته است که داستان این عشق بین مردم آسیا چنان مشهور و مرغوب بوده است که اغلب با نقش‌های آن دیوار معبد ها و کاخ‌های شاهی و خانه‌ها را می‌آراسته‌اند<sup>۴</sup>. به احتمال قوی داستان فوق نیز به واسطه‌ی شهرتش بین مردم از آنها بوده که مطربان و قوالان آنرا میخوانده و میسروده‌اند و حکایت میگرد و پرده میگردانیده‌اند.

«ته‌زیاس - *Ctesias*»<sup>۵</sup> و «هرودت - *Herodotus*»<sup>۶</sup> به مراسم مغ‌کشی

- ۱- چوزخمه راندی از کین سیاوش - پراز خون سیاووشان شدی گوش
- ۲- چو کردی کین ایرج را سرآغاز - جهان را کین ایرج نوشدی باز.
- ۳- آتنه ( قرن سوم میلادی ) . ظاهراً در کتاب « محفل سوفسطائیان - *Die pnosophistae* » که پانزده بخش از سی بخش آن بجا مانده است .
- ۴- نگاه کنید به : حماسه‌ی ملی ایران از نولدکه ترجمه‌ی بزرگ علوی بند چهارم و : کیانیان از کریستن سن ترجمه‌ی دکتر ذبیح‌الله صفا . ص ۳۷ و ۳۸ .
- ۵- ته‌زیاس ( اواخر قرن پنجم پیش از میلاد ) . پزشك مخصوص اردشیر دوم هخامنشی . در کتابش «تاریخ پارس - *Persica* » که دارای بیست و سه بخش است .
- ۶- هرودت ( ۴۸۵ تا ۴۲۵ ق . م ) . صاحب کتاب «تاریخ - *Historiae* »

که ایرانیان هر ساله بیاد قتل (در سال ۵۲۲ قم) گئوماتای مغ غاصب (بردای دروغی) و اطرافیانش برگزار میکردند و انداشاره‌ی کوتاهی می‌کنند. «هرودوت» پس از ماجرای کشتن این مغ گوید: «سالروز این روز بزرگ سرخی شد در تقویم پارسی، با جشنواره‌ی مشهور به مگافونیا *Magaphonia* یا کشتن مغ، که هنگام برگزاری آن هیچ منی اجازه نداشت خود را نشان دهد. مغ‌ها در خانه میماندند تا روز پایان رسد».

ظاهراً این مراسم نیز نوعی نمایش بوده است؛ و در آن لااقل پس از باز نمودن ماجرای نیرنگ آمیز پادشاهی گئوماتا، شبیه او را طی قراردادهای نمایشی می‌کشته‌اند. ممکن است رسمهای این سالروز ریشه‌ی مراسمی چون ماجرای سالروز حبوط مانی یا حتی پایه‌ی خیلی از بازیهای نمایشی و مذهبی پس از اسلامی باشد. از طرفی دور نیست که نمایش کشتن این پادشاه دروغین همان باشد که بعدها بدل به جشنواره‌ی شاه‌کشی موسوم به «دیمهر» یا حتی دسته‌های تمسخر «کراسوس - *Crassus*» و «کوسه‌بر نشین» پیش از اسلامی و ماجرای «میرنوروزی» و «عمرکشان» عهد اسلامی شده باشد. شرح این نکته و آن دسته‌ها در جای خود خواهد آمد.

اما بعد - گمان می‌رود که در لشکرکشی‌های بزرگ ایرانیان به جاهای دور دست معمولاً عده‌ای بازیگر همراه سپاه بوده‌اند، هم برای سرگرم کردن سپاهیان در بیتوته‌ها، و هم برای تحریک روحیه‌ی مبارز طلبی ایشان از راه اجرای رقص‌های نمایشی جنگی. ظاهراً این بازیگران رسوبی از نمایشهای خود در سرزمین‌هایی که از آنها می‌گذشتند باقی گذاشته‌اند. بهر حال «گزنفون - *Xenophon*»<sup>۲</sup> از يك نفر «میسائی»<sup>۳</sup> سخن گفته است که در حوالی سال ۴۰۰ قم يك رقص نمایشی جنگی ایرانی را اجرا کرده است: «سپس يك میسائی برخاست -

---

۱- *The Histories* برگردان انگلیسی *Sélincourt* (از انتشارات پنگوئن - ۱۹۵۹) ص ۲۰۹.

۲- گزنفون (۴۳۴ تا ۳۵۵ ق م - ؟) مورخ و سپاهی‌آتنی. در عصر کوروش دوم هخامنشی در ایران بوده است. مهمترین کتابش «آنا باز - *Anabasis*»  
 ۳- اهل میسا - *Mysia*، جایی در مرکز آسیای صغیر بوده است.

سپری سبك به هردست گرفته ورقصید. رقصی نشان دهنده‌ی نبردی بادوحریرف. گاهی سپرها را چنان بهم می‌گرفت که گوئی یکی بیش نیست. گاهی نیز بروی خود می‌پیچید و پرش‌های شگفت‌انگیز میکرد. تماشایی بسیار زیبا بود. دست‌آخر رقص پارسی کرد؛ سپرها را بهم کوبان، خم و راست شوان و همهی اینها به میزان نوای نی<sup>۱</sup>.

اینك بپردازیم به موضوع نمایشخانه‌ها؛ در مورد تماشاخانه‌های آن دوره‌ها باید گفت که در آن روزگار محل اجرای نمایش بیشتر میدانگاه‌ها بوده است، زیرا نمایش در فضای سربسته به واسطه‌ی ضعف وسایل روشنایی کمتر ممکن بود. توجه به تماشاخانه‌های ملت‌های دیگر آن عصر نیز نشان میدهد که تفاوت زیادی بین ساختمان ورزشگاه‌ها و تماشاخانه‌ها نبوده است، این را حتی از مقایسه‌ی ساختمانهای پیشرفته‌ی «تکیه‌ها» و «زورخانه‌های اسلامی ایران» هم میتوان دریافت. اسکندر که در سفر جنگی‌اش به ایران (۳۳۰ تا ۳۲۳ ق.م- که از آن دوسالش را در هند بود) گویا تعدادی بازیگر هم همراه داشت، پس از پیروزی در اینجا چند بار به برگزاری جشنها و نمایشهایی پرداخت. «پلوتارک Plutarque»<sup>۲</sup> در روایتش از این نمایشها، به چند ساختمان تماشاخانه در ایران اشاره می‌کند. از جمله می‌گوید که اسکندر در کرمان به چند نفر اجازه داد که برای تماشای نمایشها در ردیف اول بنشینند<sup>۳</sup>. یا: «چون به قصر شاهان کرمان رسید... گویند روزی حین مستی بدیدن يك مسابقه‌ی رقص رفت در این مسابقه رفیقش بنام باگواس - Bagoas برنده شد و سپس سراسر تئاتر را طی کرد تا کنار اسکندر بنشیند...»<sup>۴</sup> و یا: «چون به شهر اکباتان در سرزمین

۱- آنا باز (پاریس- ۱۹۵۴) که همراه پنج رساله‌ی دیگر گزنفون است. کتاب ششم، فصل اول. بندهای ۹ و ۱۰ با تطبیق با چاپ دو زبانه‌ی فرانسه - یونانی (پاریس - ۱۹۳۱).

۲- پلوتارک (۴۶ تا ۱۲۰ میلادی) - مهمترین اثرش: «مقایسه‌ی زندگی‌ها - Vies Parallèles».

۳- مقایسه زندگی‌ها ترجمه‌ی Latzarus (پاریس - ۱۹۵۰) جلد سوم. زندگی اسکندر. بند ۷۱.

۴- همان کتاب، همان بخش. بند ۶۷.

مادها رسید پس از انجام کارهای مهم دوباره برگزاری نمایشها و جشنها را آغاز کرد زیرا از یونان سه هزار هنرمند رسیده بود. در این روزها هفستیون - *Héphestion* دچار تب شدید شد، و چون هم جوان بود و هم سرباز، نتوانست کم‌خواری پیش گیرد، و به محض آنکه طیبیش گلوکوس - *Glaucos* به ثناتر رفت هفستیون خوراک فراوان خورد و کمی بعد بمرد<sup>۱</sup>.

شواهد بالا گرچه از وجود تماشاخانه هائی در همدان و کرمان خبر میدهد ولی روشن نمیکند که این نمایشخانه‌ها پیش از اسکندر وجود داشته‌است یا او آنها را ساخته. میتوان گفت که اگر هم این ساختمانها پیش از اسکندر



نبوده، لا اقل چندتائی از میدانهای مسابقه و بازیهای همدان یا کرمان بوده که با کمی تغییر بجای تماشاخانه از آنها استفاده شده است. ولی اصلاً چرا قبول نکنیم که خود ایرانیان میدانگاهها یا تماشاخانه هائی برای جشن و نمایش داشته‌اند؟- اما بعدها بازماندگان اسکندر یعنی سلوکی‌ها که بیش از او فرصت داشتند، ظاهراً چند نمایشخانه به سبک یونانی در ایران ساختند، که شاید در قرنهای بعد بدست ساسانیان ویران شد. بهرحال یکی از اینها را «سلوکوس نیکاتر اول» که از ۳۰۶ تا ۲۸۰ قبل از میلاد سلطنت میکرد در حوالی طهران ساخته بوده است: «دوشان تپه تپه ایست در نیم فرسخی شهر طهران و در طرف شمال شرقی آن و قلعه آپامه در

گلدان شهر کیاختا [ از کتاب  
[ *Archaeology in the U. S. S. R*

۱- همان کتاب، همان بخش، بند ۶۷.

سمت شمال شرفی دوشان تپه به مسافت کمی واقع شده [ این قلعه را چنانکه معروفست سلوکوس نیکاتر اول پادشاه سلوکیه‌ی سوریه ساخته ] تماشاخانه که یونانیان در شهر حسب‌الرسم میساخته و سیرک می‌گفته‌اند در قلعه آپامه نیز ساخته و آثار آن باقی‌است<sup>۱</sup> «کسی که این گزارش را داده یعنی محمدحسنخان اعتمادالسلطنه این موضوع را چنین تأکید می‌کند: «نگارنده خود این محل را کشف کرده و به‌دقت آنرا دیده و جای‌شبهه و تردید نمانده است»<sup>۲</sup>.

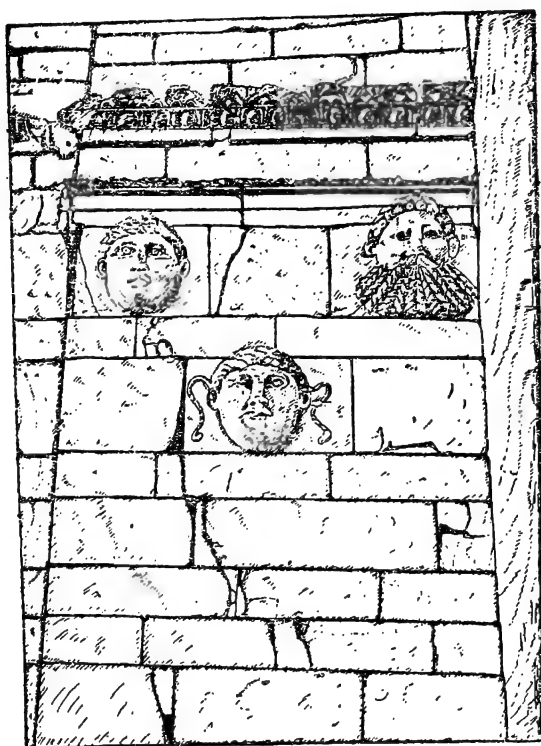
آنچه معلوم است اینست که شرق و غرب باستان اثرات متقابلی بر زندگی و هنر یکدیگر گذاشته بوده‌اند. در ایران مدت بسیار کوتاهی سلوکی‌های یونانی‌الاصل سلطنت کردند و بعد زمان درازی اشکانیان ایرانی که به تمدن و فرهنگ یونانی علاقمند بوده‌اند. اینهمه جنگهای دراز- اگر از همه‌ی زیانهای وحشت‌آورش بگذریم - به ناچار يك مبادله‌ی فرهنگی و دادوستد آداب و هنر را باعث میشده است. در حفاریهای کنار رود «سوجا - Suja» نزدیک شهر «کیاختا - Kyakhta» که نزدیک مرز شمالی جمهوری مغولستان است، گلدانی بدست آمده از قرن پنجم میلادی که نقش روی آن تصویر نه «موز - Muse» الهام‌دهنده و حامی هنرهای یونان است: «تالیا - Thalia» مظهر کمدی و «ملپومن - Melpomene» مظهر تراژدی هر يك صورتکی بدست دارند و معلوم می‌کنند که در حدود ده هزار کیلو متری یونان مردم آسیا بازیها و صورتکهای نمایش های یونانی را می‌شناخته‌اند. علاقه‌ی اشکانیان را به فرهنگ یونانی و رومی از برخی ظرفهای دوره‌ی ایشان که بر آنها تصاویر افراد نیم‌برهنه یا با پوشش مردم روم و یونان نقش است میتوان دریافت. بهر جهت در دوره‌ی این سلسله است که به نقش نیم برجسته‌ی چند صورتك برمیخوریم که مایه‌ی یونانی دارند. این نقش بر باز مانده‌ی يك کاخ اشکانی

---

۱- در رالتیجان فی تاریخ بنی‌الاشکان تألیف محمد حسنخان اعتمادالسلطنه (چاپ طهران - ۱۳۰۸ قمری) ص ۱۹۳. قطعه‌ی داخل [ ] از جای دیگر در همان صفحه است.

۲- همان کتاب، ص ۱۹۴.

است در الحضر ، شهری که به مسافت سه روز از موصل به جنوب غربی قرار



صورتکهای الحضر [ از کتاب Iran ]

دارد<sup>۱</sup> . در سال ۶۵ قبل از میلاد ، تیرداد برادر پادشاه ایران که خود نیز شاه ارمنستان بود در روم از « نرون » که خواسته بود به او هدیه ای بدهد يك بازیگر « فارس - Farce » خواست<sup>۲</sup> . گذشته از اینها دو روایت دیگر از عصر اشکانی هست ، هر دو متعلق به سال ۵۳ قبل از میلاد ، که راوی هر دو « پلوتارک » بوده است . یکی دسته ای است که به امر سورنا سردار اشکانی برای تمسخر « کراسوس » سردار رومی در سلوکیه برآه انداختند ، و یکی نمایشی است که در ارمنستان

در حضور « ارد » پادشاه اشکانی برگزار شده بوده است . این است گفته ی پلوتارک در مورد دسته ی سورنا : « سورنا سرودست راست کراسوس را نزد ارد ، به ارمنستان فرستاد ولی در سلوکیه انتشار داد که کراسوس را زنده گرفته است . و دسته ی کوچکی به منظور هجو پیروزی ترتیب داد . یکی از اسرا به نام کایوس - پاکسیانوس Caius Pactianus را که بیش از همه به کراسوس شبیه بود لباس

۱- « نوع اخیر [ یعنی ساختمانهای سنگی ] بایبکره های تراشیده تزیین میشود . در الحضر - Hatra این تزیین شامل چند صورتک - Mask است » .  
 - رك : Iran تألیف Ghirshman ( انتشارات پلیکان - ۱۹۶۱ ) ص ۲۷۴ .  
 ۲- Gargantua از Rabelais - بند ۱۹ ( چاپ لاپلیاد ) - به نقل از کتاب Le Théâtre et la Danse en Iran نوشته مجید رضوانی ( پاریس - ۱۹۶۲ ) ص ۵۲ .

شاهانه‌ی زنانه‌ای پوشاند و به او آموخت که چون بنام کراسوس یا امپراطور بخوانندش پاسخ گوید . براسبی سوارش کردند ؛ شیپور زنان و افسران رومی سوار بر شترها جلوی صف می‌رفتند ، عده‌ای نیز طبل زنان و دهل زنان براه افتادند و سرهای تازه بریده‌ی عده‌ای از رومیها را بر تبرها آویخته بودند . بعد از اینها فواحش و آواز خوانان سلوکیه رقص کنان و آوازخوانان باحالت تمسخر خصلت کراسوس و اخلاق زنانه و دور از شجاعتش را دست می‌انداختند . این نمایش برای همه‌ی مردم بود . این دسته برعکس مار سری بزرگ و وحشت‌آور از نیزه‌ها و پیکان و اسبهای جنگی داشت ولی دم آن با ساز ورقص و زنان روسپی پایان می‌گرفت<sup>۱</sup> .

گذشته از اینکه این تماشای عبرت انگیز و با معنی همکاری و همدستی بازیگران و مسخرگانی را ایجاب می‌کرده نکته‌ی مهم دیگری هم هست که از نظر نمایشی برای ما بسیار جالب است، و آن حس شبیه سازی است که سورنا یا سردار ایرانی دیگری داشته است ؛ سورنا می‌خواسته است کراسوس را مسخره کند ، ولی چون او کشته شده بود برای نشان دادنش شبیه سازی کرده است . موضوع دیگر اینست که اگر بپذیریم دسته‌ی کوسه بر نشین - که بعد به آن اشاره خواهد شد - در عهد هخامنشیان وجود داشته، به اینجامیرسیم که شاید دسته‌ی تمسخر کراسوس اقتباس از آن باشد . اینست روایت دیگر پلوتارک : «مقارن این اتفاقات ارد با آرتاباز پادشاه ارمنستان آشتی کرد و خواهر او را به نامزدی پسر خویش پاکوروس درآورد . این دو پادشاه برای یکدیگر ضیافت‌ها و جشن‌های شرابخواری ترتیب میدادند و بسیاری از نمایشنامه‌هایی را که از یونان گرفته شده بود نمایش میدادند ، زیرا ارد زبان و ادبیات یونانی را خوب میدانست و آرتاباز هم تراژدی‌ها و خطابه‌ها و داستانهای به این زبان مینوشت که هنوز چندتای آنها باقی است . وقتی که سر کراسوس به درگاه آورده شد میزها را برداشته بودند و یک تراژدین - *Tragedian* به نام ژازن اهل ترال - *Jason de Tralles* ، نقش آگاو -

---

۱ - مقایسه‌ی زندگی‌ها (ج ۲) - بخش کراسوس . بند ۳۲ .



Agavé را ، از تراژدی باکانت - *Le Bacchantes*<sup>۱</sup> اثر یوری پید -  
*Euripides*<sup>۲</sup> بازی میکرد . در اوج بازی سیلاس وارد شد و سر کراسوس را  
 پیش پای حضار رها کرد ، این کار باعث شد که اشکانیان کف بزنند و فریادهای  
 شادی بپا کنند . . . آنگاه ژازن صورتك پانته - *Panthée* را به یکی از  
 همسرایان داد و خود سر کراسوس را بدست گرفت و در حالیکه از شوق میلرزید  
 این اشعار را با شور و هیجان خواند :

- به درگاه آورده ام از کوهها

پیچکی تازه بریده را

شکار خوبی بود .

این اشعار همه را خشنود کرد ، ولی حین رد و بدل شدن گفتگوی زیر  
 «ماکزاترس» که بین مدعوین بود بمیان بازیگران رفت و سر را بدست گرفت  
 که نشان دهد جواب را او بایست میداد :

- که بود آن که او را کشت ؟

- افتخار نخست ، از من بود .

پادشاه شادمان شد و جایزه ای را که معمولاً در این موارد میدهند یعنی

۱- داستان نمایش چنین است : پانته شاه شهر تب جشن های چند روزه ی  
 باکوس موسوم به *Bacchanales* را منع می کند و خود به جشنگاه « باکائه »  
*Bacchae* ها ( باکائه یعنی : کاهنه ی معبد باکوس ) میرود تا مادرش آگاهو را  
 از شرکت در آن باز دارد ، ولی مادر به حال مستی پسر را نمی شناسد و به  
 همراهی دیگران او را سرمیبرد ، سر را به دست می گیرد و می خواند : « شکار  
 خوبی بود ، بی دام به دامش کشیدیم ؛ كودك نا رسیده ی شیر وحشی را ... » و  
 هنگامی که اثر شراب از او دور می شود تازه به فاجعه پی میبرد ( *رك : The*  
*Bacchants* برگردان *McLean و Hadas* در کتاب *The Ten Plays By Euripides*  
 نیویورک - انتشارات بنتام - ۱۹۶۰ )

۲- یوری پید - نمایشنامه نویس یونانی ( شاید ۴۸۵ تا ۴۰۶ ق م ) .  
 نمایشنامه هائی که در حال حاضر منسوب به او است هجده تاست که با کانت هم  
 یکی از آنهاست .

يك تالان به ژازن اعطا كرد<sup>۱</sup> .

از نوشته‌ی پلوتارك معلوم میشود كه این نمایش كلا يونانی بوده است نه ایرانی، زیرا نمایشنامه و بازیگریونانی بوده‌اند و نمایشنامه حتی ترجمه هم نشده بوده است و بزبان اصلی نشان داده میشود. محل اجرای آن تالار قصر ارد یا آرتاباز بوده است ؛ معلوم نیست کدام يك ، ولی چون تصریح کرده است كه ارد هم مجلس‌های ضیافت و نمایش برپا میکرد ممكنست تصور كنیم كه این بازی در قصر او اجرا میشود است . ایرانیان در این میانه بیشتر تماشاگر و شاید تهیه كننده بوده‌اند نه اجرا كننده و بازیگر ، ولی این مسلم می‌كند كه ایرانیان در این زمان با نمایش های يونانی آشنائی داشته‌اند . شاید آشنائی مردم ارمنستان با این نمایشها بیشتر بوده است ، زیرا چنانكه دیدیم آرتاباز چندتر اژدی تصنیف کرده بود و چنانكه میدانیم در بازمانده‌ی شهر « تیگرانا كرد» - *Tigranakard* « يك « آمفی تئاتر - *Amphitheatre* » یا « آرنا - *Arena* » برای نمایشهای به سبك يونانی پیدا شد ، و ظاهراً این همان تئاتری است كه پلوتارك (در بخش زندگی لو كولوس) گوید لو كولوس آنرا و بقیه‌ی شهر تیگران را ویران كرد .

نویسندگان عهد اسلامی ایران گاه از جشنهای سخن گفته‌اند كه مایه‌ی نمایشی داشته‌اند . مأخذهای ما حتی در مورد این جشنها هم در حد اشاره است و نه توصیف دقیق یا تشریح . پس به ناچار باز هم راهی نیست جز نقل این اشاره‌ها و مقایسه‌ی آنها و گاهی نتیجه‌گیری به حدس .

سرآغاز این جشنها معلوم نیست ، ولی مسلم است كه چند تایی آنها تا قرن‌ها پس از آمدن اسلام بدون تغییر مهمی ادامه داشته است . از اینها یکی جشن « برنشتن كوسه » است كه پس از اسلام هم بصورت بازی « میر نوروزی » باقی ماند و هنوز هم در برخی دهات دورافتاده هست : « آذر ماه به روزگار خسروان اول بهار بوده است ، و به نخستین روزی ازوی - از بهر فال - مردی پیامد كوسه ، برنشته بر خری ، و بدست كلاغی گرفته و به باد بپزن خویشتن باد

---

۱- مقایسه‌ی زندگی‌ها - كراسوس . بند ۳۳ .

همی زدی و زمستان را وداع همیکردی ، وز مردمان بدان چیزی یافتی ، و بزمانی ما به شیراز همین کرده اند ...<sup>۱</sup>

ما هنوز نمیدانیم که چرا این کوسه کلاغی بدست می گرفته است ، ولی به نظر میرسد که کلاغ در این بازی مظهر زمستان بوده است . شرح بالا با توضیح بیشتری در جای دیگر آمده است : «روز اول آذر ماه را روز هرمز خوانند. در این سواری کوسج است ، و این عادت است که جاری شده است از مردی کوسج که ریشخند مردم آن عصر بوده و به فارس بوده ، سوار میشده درین روز بر خری ، و جامه های کهنه می پوشیده ، و طعام های گرم می خورده ، و بدن خود را بدوای گرم طلا می کرده و ظاهر می کرده است بر مردم که او را حرارتی سخت هست ، و باد بیزی بردست گرفته و برخورد باد میوزیده و می گفته آه گرم است . و مردم براو می خندیده اند ، و آب براو می افشاندند ، و برف براو می انداخته اند ، و پوست براو می انداخته اند ... و در عقب او اینها بوده تا اینکه [می] زده است پادشاه ضربی سنگین از این برفها و محملها و باو نرسیده . و با آن کوسج پاره ی گل سرخ بوده و بان میزده است بر جامه های مردم و سرخ می کرده جامه های کسانیکه او را چیزی نمی داده اند ...<sup>۲</sup>

در مورد مبدء این بازی اطلاع کم داریم . شاهد اول آن را به عهد خسروان ( شاید ساسانیان ) نسبت داده ، این دومی تنها گوید پیش از اسلام بوده و دوره ی خاصی را ذکر نمی کند ، و شاهد سوم آنرا به دوره ی پارسیان ( شاید مخامنشیان ) می رساند : « نام جشنی بوده در میان پارسیان که اول آذر ماه مردی کوسه را سوار کرده ... تا آخر » شباهت این بازی را به دسته ی تمسخر کراسوس نباید فراموش کرد . گمان میکنم اگر این بازی مخامنشی باشد پس دسته ی کراسوس باید برداشت از این باشد ، و اگر مربوط

---

۱- التفهیم لاوائل صناعة التنجیم از ابوریحان بیرونی . بکوشش جلال همائی ( چاپ ۱۳۱۶/۱۸ - چاپخانه ی مجلس ) ص ۲۵۶ و ۲۵۷ .

۲- عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات - از عمادالدین ذکر بای محمود قزوینی ( چاپ لکهنو - ۱۹۱۲ میلادی ) ص ۱۲۸ و ۱۲۹ .

۳- رضاقلیخان هدایت در فرهنگ انجمن آرا .

به دوره‌ی ساسانی است، پس این برداشتی از آن دسته است. بهر حال از شرح‌های نیمه‌ی دقیقی که در مورد این جشن برنشتن کوسه داده‌اند، میتوان شکل دسته‌ای را که به دنبال این کوسه برآه می‌افتاده و کارهای گروه تمسخر کنندگان را تصور کرد.

نکته‌ی دیگر مربوط به رسمی است که در روز پانزدهم دی ماه معمول می‌داشتند، و آن ساختن پیکره‌ای بود و سپس چون سلطانی گرامی داشتن آن، و عاقبت قربانی کردنش: «و درین روز صورتی سازند از عجین [= خمیر] یا از گل و در رهگذار بنهند و او را خدمت کنند. چنانکه ملوک را، آنگه به آتش بسوزند»<sup>۲</sup>.

شاید این بازی که حامل نوعی حالت انتقامجویی نسبت به پادشاهان می‌بوده صورت دیگری از نمایش کشتن گئوماتا پادشاه دروغی بوده است. در این صورت باید گفت که ماجرای گئوماتا به تدریج بهانه‌ی جالبی برای مردم آن عصر شده بود که به وسیله‌ی آن عکس‌العمل‌های هجوآمیز خود را نسبت به سلاطین نشان میدادند.

بهر حال این بازی همچنان ادامه داشت تا ابوریحان خبر منع یا قطع آنرا در زمان خود (قرن چهار و پنج ه) بمانده: «... و پروزگار ما به سبب نزدیکی به شرك و گمراهی ترك شده است»<sup>۱</sup>. ولی این بازی هیچگاه ترك نشد، بلکه رنگ مذهبی بخود گرفت و به صورت جشن و بازی «عمر سوزان» درآمد، اما در شکل فعلیش دیگر نمیتوانست حامل آن روحیه‌ی اصیل کینه‌ی مردم باشد، پس این روحیه تقریباً در همین دوره به بازی دیگری منتقل

---

۱- عجایب المخلوقات (چاپ طهران - ۱۲۸۳ قمری) ص ۴۹. و شاید

این همانست که «دیون کریسوستوم - *Dion Chrysostome*» در «نطقها - *Orationes*» آورده است: «برای خنده بجای پادشاه يك سلطان ساختگی می‌نشانند و سپس او را قربانی می‌کردند» رجوع شود به: بنیاد نمایش در ایران از دکتر جنتی عطائی (چاپ ابن سینا - ۱۳۳۳) ص ۱۹.

۲- الاثار الباقیه عن القرون الخالیه (چاپ دکتر ادوارد زاخائو - لایپزیک - ۱۹۲۳) ص ۲۲۶.

شد ؛ به بازی برنشستن کوسه - تقریباً مقارن همین روزهاست که کوسه برنشین تبدیل به « پادشاه نروزی » میشود و آن شاهی است که گروه مردم تمسخرش می کنند و شرح آن در جای خود خواهد آمد .

دیگر رسمی است از روز دهم آبان ماه ، و آن بازی سوزانیدن جانوران و شادی در اطراف حلقه‌ی آتش بوده است . این رسم گویا پس از اسلام ترك شده است . ولی خبر داریم که تنها مدت کوتاهی مرد آویج زیادی ( قرن چهارم هـ ) که مایل به تجدید رسمهای باستانی بود در اصفهان آنرا جاری کرد . آنچه امروزه از این رسم مانده است تنها افروختن بوته‌هاست و دیگر بازیهایی که در شب چهارشنبه‌ی آخر هر سال میشود . اینست آنچه در باره‌ی این جشن گفته اند : « و در شبش آتش می افروزند ، و شعله ورش می گردانند ، و وحوش را در آن میفرستند ، و در شعله‌ی آن مرغها را می پرانند ، و در اطراف آن می آشامند و و شادی می کنند ... »<sup>۱</sup> و نیز : « و شب مردم آتشها فروزند و طعامها سازند ، و ملوک و وحوش و طیور را بگیرند ، و نام های گیاه در پای او بندند ، و آتش در آن زنند ، و ایشان را رها کنند ، تا در هوا و صحرا روند بشب ، و شعله‌های آتش می کشند »<sup>۲</sup> .

هنوز کسی منبع و حکمت این جشن را ( که پس از مرد آویج زیاری خصوصاً در اصفهان ، به صورت آتشبازی و رها کردن تیر تخش ادامه یافت ) نیافته است . اگر بگوئیم برای رفع سرمای زمستان بوده کافی نیست . ظاهراً باید در آن منابع روحی و اساطیری ایرانی چون تقدس آتش یا گذشتن سیاوش از آتش یا ترسیم مرغ آتشخوار و شاید سیمرغ ، و یا چون به شب بوده مبارزه‌ی نور و ظلمت و غیره را جستجو کرد . بهر حال تصور می رود که رقصهای نمایشی و بازیهای دوره گران در این تماشای بزرگ سهم مؤثری داشته است .

و اما در مورد رقصهای نمایشی با اطلاعات وسیعی نداریم . هنوز همهی جوانب رقص ایرانی مورد مطالعه قرار نگرفته است تا در این میان نتیجه گیری و ارزیابی دقیقی بدست آمده باشد . بگمان این نویسنده گذشته از رقصهای

---

۲- آثار الباقیه ص ۲۲۶ . بیرونی این شرح را در التفهیم هم آورده است :

ص ۲۵۷ .

۳- عجایب المخلوقات ( چاپ طهران ) ص ۴۹ .

جنگاوران، در رقص‌های پرستش یا درخواست باید زمینه‌ی نمایشی وجود داشته باشد. به ویژه رقص‌هایی که زنان در ستایش ناهید و کنار معبد او می‌کرده‌اند برای درخواست آب و باران، که نوعی مصلا رفتن بوده، و جلب همراهیش برای زایش آسان، یا رقص دختران کنار دریاچه‌ی هامون که گفته‌اند هوشیدر از دختری که در آن شست‌وشو کند زائیده خواهد شد، و تا چند سال پیش بازی می‌شد، یا رسم‌های آئین مهر، شامل رقص‌هایی با صورتک‌های شیرو عقاب و کرکس و شاهین و سگ و کلاغ و غیره که همچنین شاید شامل نمایش کشته شدن گاو مقدس بدست مهر بوده است و جز اینها. و اصولاً اگر درجائی امکان پیدایش



نمایش به‌طور وسیع وجود نداشته باشد مردم ذوق نمایشی خود را به چیزهایی چون رقص و مراسم جشن‌ها و دسته‌ها و غیره منتقل می‌کنند. ما اینک تنها دو مدرک دیگر از رقص‌های نمایشی ایران پیش از اسلام بدست داریم. یکی از اینها چهار نقش است از چهار حالت زنی هنرپیشه بر چهار سمت تنگی نقره‌ای و مطلا از دوره‌ی ساسانی - به بلندی بیست و شش و نیم سانتیمتر و قطر بزرگترین دایره‌اش چهارده و نیم سانتیمتر - که اینک در موزه‌ی ایران باستان نگهداری میشود. این زن هنرپیشه « در يك حالت شاخه گلی به دست

نقش زن بازیگر [ از کتاب Iran ]

راست و ظرفی که تصور می‌رود محتوی دانه‌های میوه باشد به دست چپ گرفته

است ، در دوطرف او روباه و قرقاولی دیده میشود . در تصویر دیگر حلقه‌ای بدست راست و گلی بدست چپ دارد ، با توجه به اینکه در این تصویر حالت رقص بانوك پا مجسم گردیده است بخوبی میتوان پنداشت که حلقه‌ی دست راست چون قاشق‌کی بکارمیرفته که با آن آهنگهای مقطع - برای رقص متناسب با چنین وضعی - مینواخته‌اند . در تصویر دیگر شاخه‌ی بلند درختی که گل و برگ دارد به بازوی راست و عودسوزی در دست چپ دارد و در دوطرف وی کبک و تذروی قرار گرفته است . در تصویر چهارم پرنده‌ای به دست راست به سمت بالا نگاه داشته ، در دست چپ روباهی را اژدم گرفته و حرکت میدهد و بازهم تصویر کبک و تذرو در دوجانب وی دیده میشود . حاشیه‌هایی که از برگ مو که دور و بر هر چهار تصویر نموده شده است این توهّم را ایجاد میکند که در موسم انگور چینی بزمی در تاجکستان ترتیب داده‌اند و روباه [پرنده‌ای] را که آفت انگور است گرفته و ضمن حرکات رقص تنبیه می‌کنند . یا اینکه چون بچه‌شیری نزدیک شانه‌ی چپ همین تصویر و حیوانی شبیه گراز نزدیک پای او دیده می‌شود و پرنده‌گان و حیوانات دیگر در هر چهار تصویر نزدیک بانوی مزبور بنظر میرسد ، این اندیشه بخاطر راه می‌یابد که حرکات رقص بانوی هنرپیشه ...<sup>۱</sup> توام با عکس‌العمل‌های مهر بان نسبت به حیوانات بی‌آزار برای محصول، و عکس‌العمل‌های تند نسبت به جانورانی که آفت آن هستند بوده است . هر يك از این دو فرض درست باشد صورتی از رقص‌های نمایشی ایران ، که البته نظایر آن هم اجرا میشده است به دست میدهد .

نمونه‌ی دیگر مایک بازی سه نفری قدیمی است که هنوز هم شاید در دهی به‌مازندران بازی میشود و آن پایکوبی يك زن است و رقص‌های رقابت آمیز دو مرد که بنا بر استنتاج آنکه این بازی را دیده<sup>۲</sup> یکی شوهر این زن است و یکی

---

۱ - مقاله‌ی: صحنه‌هایی از رامشگران دوره ساسانی بر ظروف نقره‌ی موزه ایران باستان - از محمدتقی مصطفوی در مجله‌ی نقش و نگار (از انتشارات هنرهای زیبا - شماره‌ی ۳) .

۲ - این بازی را بیست سال پیش منوچهر ستوده در قرای چالوس دیده است. رجوع شود به مقاله‌اش در این باب : نمایش عروسی در جنگل . در مجله‌ی یادگار سال اول (۱۳۲۳) شماره‌ی ۸ ، ص ۴۱ به بعد .

عاشق او .

دومرد صورت خود را با صورتکی از پوست بز میپوشانند تا به حالت جنگل نشینان قدیم سرو رویی پرمو داشته باشند ، دختر نیز پارچه‌ی سفید و نازکی به صورت بسته . دومرد دوچماق و دوشمشیر چوبی به دودست دارند و به کمر آنها چهار زنگوله آویخته است . این سه نفر در حلقه‌ی مردم و با آهنگ تند دهل و سرنا و فریاد تماشاگران و آهنگ پرسروصدای زنگوله ها پایکوبی می کنند . پایکوبی ایشان بسیار بدوی و حرکات باشمشیر و فریاد و چماقشان جنگی و خشن است . عاشق خودش را به دختر ك نزدیک می کند و شوهر دختر به عاشق حمله می کند و نبرد درمی گیرد ، طی نبرد سختی حین رقص و باشمشیر شوهر بخاك می افتد . عاشق و دختر رقص شادمانه‌ای بالای جسد او می کنند و سپس باهم بسوی خانه‌ی زن می روند .

این نمایش بدون گفتار رقصی ظاهراً بسیار قدیمی است . بدویت آن هم از حرکات و آرایش چهره‌ها معلوم است و هم از قانون جنگلی که داستان نتیجه میدهد ؛ یعنی حق با کسی است که قدرت با اوست . دلایل دیگری هم هست که ثابت می کند ابداع این بازی متعلق به بعد از اسلام و حتی پس از استقرار آئین زرتشت نمیتواند باشد ، چه از نظر يك متعصب اسلامی یا زرتشتی نمایش به شدت غیر اخلاقی است ؛ چون در پایان جسد شوهر بی عزاداری بر زمین میماند ، قتل بی کفاره ، و عروسی آخر بی خطبه . مسلماً ابداعیست مربوط به پیش از این دو آئین که طی سالها جای خود را بدست آورده بوده است و پس از اینها به واسطه‌ی علاقه و حمایت آن جنگل نشینان منزوی ، یا پرت بودن محل بازی ، مذهب نتوانسته است به آن دست اندازی کند . شاید هم نظایر چنین رقصها - که از سنن رایج اخلاقی زمان زرتشت و موبدان دور بود - سبب شد تا این رهبران فکری جامعه رقص را از مقوله‌ی کارهای دیویسنان بدانند و آنرا به نحوی ( که اما دیر نپائید ) منع کنند .

اما بعد - سخنی هم باید گفت درباره‌ی نقالان که داستانهای قهرمانی ملی را در کوی و برزن ، میان حلقه‌ی مردم باز می گفتند و باز می نمودند . گرچه



در این اعصار اساطیر و داستانهای باستانی تدوین و ثبت شد<sup>۱</sup> ولی باز نقالی ادامه یافت، زیرا همه کس خواندن نمیدانست و علم خواص طبقه‌ی معلومی بود. از طرف دیگر مردم مایل بودند واقعه را که نقال با حرارت و حرکات به موقع و متناسب نمایشی میکرد در عین حال ببینند و بشنوند نه آنکه بخوانند<sup>۲</sup>. بنا بر این نقالی و واقعه خوانی در میدانگاهها به هنگام بازگشت غروب و شب، و نیز در استراحت‌های شبانه‌ی سپاهیان در حال جنگ - برای تحریک روحیه‌ی آنها- ادامه داشت<sup>۳</sup>. «به قول ابن هشام<sup>۴</sup> تاجری از اهل مکه موسوم به نصره بن الحارث تقریباً در دو سال قبل از هجرت در حیره، یعنی جنوب غربی ایران قصه‌ی جنگهای رستم و اسفندیار را یاد گرفته و بعد در مکه نقل میکرد و بسیار مقبول

۱ - دولتشاه سمرقندی در تذکرة الشعراء خود (چاپ لندن - ص ۳۰) از ثبت و تدوین قصه‌ی وامق و عذرا به نقل از واقعه خوانان زمان انوشیروان خبر میدهد: «گفت، این قصه‌ی وامق و عذرا است. خوب حکایتی است که حکما بنام نوشیروان جمع کرده اند».

۲ - فردوسی در شاهنامه (چاپ دبیرسیاقی - ج ۵ ص ۲۳۱۵) گزارش میدهد که هرمز شاه که زندانی شده بود (سال ۵۱۰ میلادی) از پسر پادشاهش خسرو پرویز يك واقعه خوان خواست که از او داستانهای جنگ و شکار بشنود:

و دیگر سوارى ز گردنکشان	که از رزم دبیرینه دارد نشان
بر من فرصتى که از کارزار	سخن گوید و کرده باشد شکار

۳ - ابن ندیم در الفهرست (چاپ قاهره - سال؟ - ص ۴۲۷) گوید: «نخستین کسی که به شب داستان گفت اسکندر بود، و او را دسته‌ئی بود که می‌خنداندند و داستان می‌گفتند. از این کار شادمانی را نخواسته بود؛ و خواستش تنها نگهبانی سپاه بود. پس از او برای این کار شاهان را نامه‌ی هزار افسانه به کار رفت که دارنده‌ی هزار شب و کم از دو بیست داستان بود...» و در صفحه‌ی قبل از این چگونگی پیدایش کتاب هزار افسان (هزار و یکشب دوره‌های بعد) و چرایی قصه‌گوئی هزار شبه‌ی شهرزاد برای یکی از شاهان ایران را شرح میدهد. اما این گفته که قصه‌گوئی به شب‌را برای اولین بار اسکندر باب کرد تا سپاه را خواب نبرد و شبیخون نخورد، نظری است نادرست، و مربوط به آن عهد که ابداع هرچیز قابل توجه را به اسکندر نسبت میدادند.

۴ - ظاهراً در کتاب السيرة النبى (چاپ دوستنفلد) ص ۲۳۵ و ۱۹۱.

بود و این دلیل بر آنست که روایات ایرانی در آنوقت تا عراق عرب رسیده بود.<sup>۱</sup>

مطلب دیگر یادآوری بازیگران درباری است، که ناچار برای سرگرم کردن پادشاه و بزرگان وجود داشته‌اند و «گیرشمن» هم پس از شمردن طبقات درباری ساسانیان از آنها در این بیان یاد می‌کند: «همچنین در این دربار مقلدان بودند و شعبده‌بازان و دلقکها و نوازندگان...»<sup>۲</sup>

مدرک نمایشی مهم دیگری که از دوره‌ی ساسانی داریم موضوع ورود دوازده هزار<sup>۳</sup>، یا ده هزار<sup>۴</sup>، یا شش هزار<sup>۵</sup> و یا پنج هزار<sup>۶</sup> بازیگر و مطرب کولی از هندوستان به ایران است در زمان بهرام گور (سالهای سلطنت ۴۲۱ تا ۴۳۸ میلادی). این بازیگران در ایران پراکنده شدند و بازیگری و خوانندگی و نوازندگی و نمایش دادن عروسکها (اگر گفته‌های نظامی گنجوی درست باشد)<sup>۸</sup> یکی از پیشه‌های آنان بوده است. بازیهای این دوره گردان بی‌شک بعدها یکی از ریشه‌های محکم نمایش‌های ایرانی شد، و این ریشه‌ی کولی را بعد از این- هنگام بررسی دوره‌ی اسلامی- بیشتر خواهیم شناخت.

۱ - فردوسی و شاهنامه از تقی زاده. ضمیمه‌ی کتاب هزاره‌ی فردوسی (چاپ وزارت فرهنگ) ص ۱۹.

۲ - Iran - ص ۳۱۲.

۳ - کتاب سنی ملوک الارض از حمزه‌ی اصفهانی، و نیز مجمل التواریخ.

۴ - شاهنامه از فردوسی. ۳ - هفت پیکر از نظامی.

۵ - شاهنامه از ثعالبی.

۶ - به شهادت کتابهای بالا. و به رای مشکوک فرهنگ انجمن آرا به زمان شاپور.

۷ - آنجا که در هفت پیکر (به کوشش وحید دستگردی. ابن سینا- ۱۳۳۴- ص ۱۰۶) گوید:

شش هزار اوستاد دستان ساز	مطرب و پای‌کوب و لعبت باز
گرد کرد از سواد هر شهری	داد هر بقعه را از آن بهری
تا بهر جا که رخت کش باشند	خلق را خوش کنند و خوش باشند

و ظاهراً چون لعبت بازی را در کنار فنون بازیگری دیگر آورده است اشاره‌اش به خیمه شب بازی است.



کننده کاریهایی که تصاویر آنها شامل يك گونه تسلسل داستانی است و نیز پیشرفت موسیقی داستان دار درباری خصوصاً در عصر ساسانیان ، یارقصهائی که طی آنها داستانهای کوچکی نموده میشده است و حتی وجود نقالی، نشان دهندهی آنست که حس تجسم بخشیدن یا باز نمودن و نمایش دادن وقایع در آن روزگار به چهره های گوناگون وجود داشته است . با اینهمه چگونگی نمایش پیش از اسلام را نمیتوان دقیقاً تعیین کرد و مشخصاتش را شمرد . زیرا نهمه های آن نمایشها یافته شده اند و نه امید هست که یافته شوند. مدارك بيشماري طی این همه قرن ها ازمیان رفته است و یازیر این خاك پهناور مدفون شده است . اما براساس آنچه سر از خاك برآورده حکم اینست که در ایران آن اعصار هم مثل همه ی دوره های بعد نمایش در میدان دید بزرگان و هنرمندان و به ویژه ادیبان به عنوان هنر و یا وسیله ی بیان جدی به حساب نمی آمده است ، هیچگاه رسمیت فرهنگی نداشته و تقریباً دردست عوام بوده است . شاید مردم لزوم آنرا بیشتر حس میکردند و گاه به طور جدی به آن میپرداختند ولی چون واقعه نگاران بالا نشین نسبت به آنچه مربوط به مردم عادی بوده است اعتنائی نداشتند، کسی آنها و نمایشهای آنها را ضبط نکرده است، و این روال تا به امروز هم پا برجاست . چیزی که همیشه يك جوینده ی آثار نمایشی ایران باستان انتظار دارد اینست که از آن روزگار دستنویس نمایشنامه های بیابد . و این انتظار با دانستن اینکه پایه ی نمایش ایران عوام بوده اند نابخاست ؛ زیرا اساس نمایش های نمایشگران عامی – که دانش نوشتن نداشتند - بداهه گوئی و آفرینش حضوری بوده است نه نسخه های از پیش آماده شده ، و این نمایشها سینه به سینه و نسل به نسل با تغییراتی تکرار میشده است تا روزی فراموش شود . وقتی که ما امروزه از نمایشهای «تخت حوضی» قرن حاضرمان نسخه ای یا نمایشنامه ای دردست نداریم خود بخود نباید متوقع باشیم که از ایران پیش از اسلام نمایشنامه داشته باشیم .

نمایش های پس از اسلام

مذهبی که با حمله‌ی عرب در ایران حاکم شد نمایش رانمی شناخت و نداشت تا آنرا به ارمغان آورد یا منع کند . آنچه در اینجا مانع نمایش شد واسطه‌های مذهب یعنی علما بودند که با تفسیر يك آیه یا خبر شبیه سازی را طرد می کردند . به ظاهر حرف این بود که خلق یا ایجاد هر شخص دیگر رقابتی است با دستگاه ایجاد و خلقت ، یا ناشی از اعتقاد به این که عالم وجود ناقص است . بدین گونه پیکر سازی و شبیه سازی لغو و نهی شد<sup>۱</sup> ، اما بتمامی از میان نرفت و ذوق سازندگی یا بازیگری طی دو سه قرن راههای دیگری - گرچه بسته تر - برای بروز پیدا کرد .

وجود برخی واژه‌های نمایشی در نوشته‌های بین قرنهای چهارم تا هشتم نشان دهنده‌ی وجود برخی نمایشها یا خرده نمایشهایی در آن دوره‌هاست گرچه تشریح کننده‌ی آنها نیست . و تشریح کننده‌ی آنها نیست زیرا که این واژه‌ها را توده‌ی مردم ایجاد کرده بودند و خود بخود اصطلاح‌های ایشان مفاهیم وسیع داشت نه دقیق، و اگر هم بعد چنین اصطلاح‌ها به دفتر ادیبان راه یافت با حفظ همین خصوصیت بود .

---

۱ - «تصویر سایه دار - به اصطلاح فقها صورت و پیکری است که از تابیدن آفتاب یا روشنی دیگر بر آن سایه پیدا شود که نام دیگرش شبیه است و در شریعت اسلام ساختن چنین صورت حرام است» - (فرهنگ نظام) .

امروزه از نظر ما مهمترین این واژه‌ها لفظ «تماشا»<sup>۱</sup> است که به مجموعه‌ی خرده نمایشگاهی اطلاق می‌شد که در تجمع عصرانه‌ی مردم - در میدانها - بازی می‌شده است و عبارت بود از: بازیهای مسخرگان ورقص و آواز هجوآلود مطربهای دوره‌گرد، انواع معرکه (یا: هنگامه) ها، بازیهای دلقکان و لوده‌ها و لوتی‌ها، به رقص آوردن جانورانی چون خرس و گرگ و غیره و داشتن آنها به تقلید، بندبازی، چشم‌بندی و کارهای سایر بازیگران منفرد. بر اساس لفظ «تماشا» دو واژه‌ی دیگر هست که معرف محل این بازیهاست: «تماشاگاه»<sup>۲</sup> و «تماشاخانه»<sup>۳</sup> و کلاً به اجرکنندگان این بازیها در زبان مردم «لوتی» و در زبان ادبی «بازیگر»<sup>۴</sup> می‌گفته‌اند.<sup>۵</sup>

وبعد - در این دوره چندتن از دانشمندان عرب و ایرانیان عربی‌نویس مانند فارابی، ابن‌سینا، ابن‌رشد، ابوبشرمتی ملخص دانش نظری نمایش یونانیان را طی ترجمه و شرح کتاب «بوطیقا - De Poetica» ی ارسطو به دانش

۱ - «چنانکه رسم عروسی بود تماشا بود» - گلستان سعدی. بگمانم بی‌توجهی به مفهوم نمایشی و مطربی تماشا و اینکه جشن و سروری در کار بوده است باعث شده که برخی مصححان بجای تماشا لفظ مهیارا بگذارند.

۲ - «پروازه - خوردنیی باشد که از پس قومی بپرند که به تماشاگاه رفته باشند» - لغت فرس‌اسدی (چاپ دبیرسیاقی).

۳ «حلقه‌ی زلفش تماشاخانه‌ی باد صباست» - حافظ. «التماشاخانه، مجلس مستان» و «الدوزخ: مجلس غلبه، التماشاخانه: مثله» - کلیات عبید زاکانی (صفحات ۳۷۰ و ۳۶۲).

۴ - «به بازیگری مانند این چرخ مست - که بازی نماید به هفتاد دست» - فردوسی، و «مپندار کز بهر بازیگریست - سرا پرده‌ئی این چنین سریست» - نظامی، و «فاخته راست به کردار یکی لعبکر است - در فکنده به گلو حلقه‌ی مشکین رسنا» - منوچهری. نظامی چندبار هم از يك رقاص و بازیگر بنام «شیشه باز» یاد کرده است؛ «برون آمد ز پرده سحر سازی - شش اندازی بجای شیشه بازی».

۵ - واژه‌ی «نمایش» هم در این بیت فردوسی آمده است: «به پیروزی اندر نمایش کنید - جهان آفرین را نیایش کنید». و نسبت به آن سخت مشکوکم. شاید «نمایش» اشتباهاً توسط کاتبان بجای «ستایش» آمده. یا بازی رسم الخط چنین کرده است. در غیر این صورت اعتراف می‌کنم که هنوز مفهوم این بیت بر من روشن نیست و نمیدانم که این نمایش همانست که منظور این کتابست یا چیز دیگریست.

پژوهان عصر خود معرفی کردند .

اینان لفظ‌هایی چون «مدیح» و «صناعة المدیح» و «طراغودیا» را در برابر *Tragodia* ، «هجا» و «صناعة الهجا» «قومودیا» را در برابر *Komoidia* ، «دراماطا» را در مقابل *Drama* ، «الصفوف» و «الدستبند والرقاصین» و «جماعة الملحنین» را بجای *Choros* ، «وجه المستهزی» و «وجه المسخره» را در برابر *Mask* یونانی قرار دادند .

اما نمایش‌های مردم به اینها کاری نداشت ، زیرا اصلا نه مردم می‌دانستند که بین دانشمندان چه می‌گذرد ، و نه دانشمندان پرداختن به نمایش و مردم را شایسته‌ی خود می‌دیدند و از آنها خبر داشتند . با چنین غربت و دوری بود که نمایش در سطح عامیانه‌ی خود باقی مانده بود ، نه مرده بود و نه احیا می‌شد . فقط گاه گاهی درده دوری به لب‌های مردمی متروک لبخندی می‌آورد و می‌گذشت . در چنین دوری و غربت هنوز کولی‌ان دوره گرد بازیهای خود را داشتند و بازیهای ایشان اساس خیلی از نمایش‌های شادی آور بعدی شد . و با چنین گمنامی بود که مردم هر ولایت معمور جشن‌های نمایشی قرنهای پیش را تکرار می‌کردند ، و گرچه روزگاری یکی دو پادشاه چون مردآویج‌زیادی (نیمه‌ی اول قرن چهارم ه) کمر به ترویج این جشنها و یادآوری یادگارهای باستانی بستند ، ولی اینها همیشه در حالی بسته و محدود باقی ماند؛ چنانکه از جشنهای آتش افروزی و پرنده سوزی پیش از اسلام امروزه تنها جشن و آتش بازی چهارشنبه‌ی آخر سال بجا مانده است .

از مقوله‌ی این جشنها خصوصاً دوتا هست که باید از آنها یاد کرد . یکی دسته‌ی «کوسه» است که پس از اسلام هم ادامه‌ی خود را حفظ کرد و در قرنهای پنجم و ششم با تغییر کوچکی در شکل و هنگام برگزاری بدل به دسته‌ی «میر نوروزی» یا «پادشاه نوروزی» شد که همچنان تا نیم قرن پیش در شهرهای آباد و امروزه در ولایات دور افتاده جاری بوده و هست . میر نوروزی مرد پست و کریه چهره‌ئی بود که در روزهای نوروز برای مضحکه و شادی چند روزی بر تخت می‌نشست ، و بجای پادشاه یا امیر واقعی حکم‌های مسخره‌ئی صادر می‌کرد ؛ برای مصادره‌ی اموال فلان ثروتمند یا به بند کشیدن فلان زورمند . این بازی ظاهراً برای

تفریح و خنده بوده است ولی در عمق آن می‌توان نمونه‌ای از عکس‌العمل‌های کینه‌جویانه‌ی مردم زیردست را نسبت به زبردستان دید. دسته‌ی میر نوروزی با حفظ همین روحیه‌ی هجوآلود مایه‌ی نمایشی‌هم داشته‌است، باشبیه‌سازیهایی لازم و قرارهای قبلی برای اعمال و اجرا. کسی که بسال ۱۳۰۲ شمسی این ماجرا را در بجنورد دید آنرا چنین یادداشت کرد: «در دهم فروردین دیدم جماعت کثیری سواره و پیاده می‌گذرند که یکی از آنها بالباس فاخر براسب رشیدی نشسته و چتری بر سرافراشته بود. جماعتی در جلو و عقب او روان بودند، یکدسته هم پیاده به‌عنوان شاطروفراش که بعضی چوبی در دست داشتند در رکاب او یعنی پیشاپیش و جنبین و عقب او روان بودند. چند نفر هم چوبهای بلند در دست داشتند که بر سر هر چوبی سرحیوانی از قبیل گاو یا گوسفند بود؛ یعنی استخوان جمجمه‌ی حیوان، و این رمز آن بود که امیر از جنگی فاتحانه برگشته و سرهای دشمنان را باخود می‌آورد، دنبال این جماعت انبوه کثیری از مردم متفرقه روان بودند و هیاهوی بسیار داشتند<sup>۱</sup>. تحقیق کردم، گفتند که در نوروز یکنفر امیر می‌شود که تا سیزده عید امیر و حکمفرمای شهر است و بعد از تمام شدن سیزده دوره‌ی امارت او برمی‌آید.... گویا در یک خانواده این شغل ارثی بود.»<sup>۲</sup>

به‌ظاهر این بازی بسیار مورد توجه مردم بوده و خیلی از بازی‌های مضحک دیگر از همین دسته برخاسته است، خصوصاً بازی‌های دسته‌ی دوره‌گرد موسوم

۱ - مقایسه شود بادسته‌ی کوسه و دسته‌ی کراسوس. هر دو در بخش؛ نمایشهای پیش از اسلام.

۲ - خلاصه و نقل شد از مقاله‌ی؛ میر نوروزی. نوشته‌ی مرحوم محمد قزوینی (مجله‌ی یادگار - سال اول - شماره‌ی ۳) - در این مقاله سه شاهد مکتوب و قدیمی درباره‌ی میر نوروزی آمده به این قرار: «خمار را به اتفاق با ستم سلطنت موسوم کردند و پادشاه نوروزی از او بر ساخته و ایشان غافل از آنچ در جهان چه فتنه و آشوب است. [تاریخ جهانگشا]» - «... و چند روزی چون پادشاه نوروزی در هنگام نوروز آن سال در دارالسلطنه هرات حکومتی شکسته بسته نمود. [تذکره‌ی دولت‌شاه سمرقندی]» - «... که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی [حافظ].»



به «نوروزی خوانها» شامل دلقک‌هایی چون «حاجی فیروز» و «آتش افروز» و «غول بیابانی» که به نظر میرسد در اصل از ملازمین و مسخره‌کنندگان کوسه و شاه نوروزی بوده‌اند و بعد از آن دسته‌ها جدا شده‌اند و تا به امروز هم در ایام عید با پوشش رنگین و چشم‌گیر و با چهره‌هایی برنگ سیاه یا با صورتک‌های مسخره‌خنده آوری در می‌آورند، همراه با رقص‌های تند و نواختن ساز و خواندن اشعار هجوآلود و بدیهه‌گویی و مناسب خوانی بالحن و لهجه‌ای شیرین و مضحک. نیز بازیهای پراکنده و مشابیهی چون «کوسه‌گلین» و «کساجی خارتماق» که این دومی به معنی کوسه در آوردن است، ورقص و آواز شاد شیرینی بوده است با لباسهای غریب و چسباندن جارو به سروچانه، در دهائی از جمله اردمین ساوه و بالاخره براساس همین بازی میرنوروزی است که بعدها يك نمايش «تخت‌حوضی» درست شد به اسم «نوروز پیروز» یا «حاکم یکشبه».

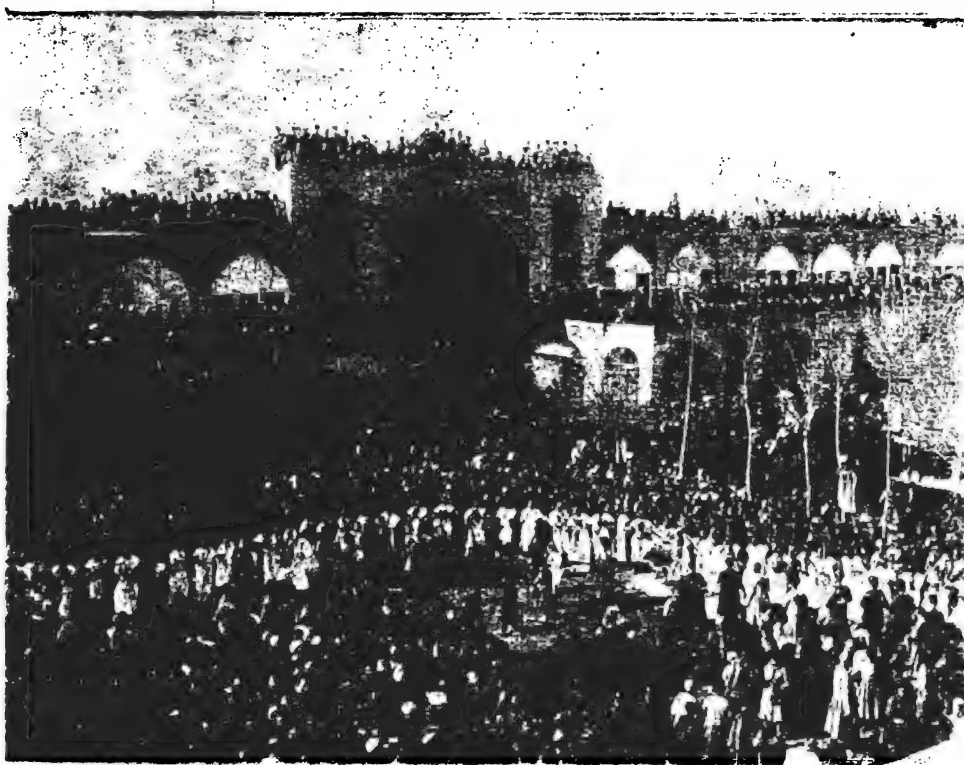
جشن دیگری که ادامه یافت جشن شاه سوزی «دیبمهر» بود که ریشه‌ی آن را قبلا در جشنواره‌ی «مغ‌کشی» پیش از اسلامی دیده‌ایم، و پس از اسلام چون ممنوعیت راه آن را سد کرد به قیافه‌ی جشن «عمرکشان» درآمد که بازی تمسخر آمیزی بوده است برای قربانی کردن عمر که برخی معتقدند غاصب خلافت بوده است. این رسم هم هر ساله تکرار می‌شد و تاچندی پیش برگزاریش رونق فراوان داشت.

در دوره‌ی قاجارها برای این بازی «ازچوب و کاغذ و کدو یا کوزه‌هیکلی ترتیب می‌دادند. باچوب استخوان‌بندی، از کاغذ لباس، واز کدو یا کوزه‌کله‌ای برای هیکل می‌ساختند. از خمیره‌ی کاغذ و مقوا دماغ و دهن و چشم و ابرو بر روی کدو نمودار می‌کردند، با پنبه یا پشم سفید ریش ترتیب می‌دادند، و بر سر آن عمامه‌ی پارچه‌ای که آنرا از کاه پر کرده بودند می‌گذاشتند... دسته مطربی هم حاضر می‌کردند. در موقع هیکل‌سوزی همه برای تماشا جمع میشدند و نیم دایره‌ای جلوی هیکل تشکیل می‌دادند. قبل از آتش زدن هیکل چند نفر با نظم یا نثر زیبایی از مطاعن صاحب هیکل می‌گفتند که جنبه‌ی فکاهی و خنده‌آور داشت<sup>۱</sup>. از طرف دولت [ناصرالدین‌شاه] گاه‌گاهی جارچی راه می‌افتاد و

۱ - مقایسه شود با ماجرای مغ‌کشی و جشن دیبمهر در فصل؛ نمایش‌های پیش از اسلام.

آتش بازی و هیکل سوزی را قدغن می‌کرد ، ولی مردم اعتنائی به امر این شاه مستبد نکرده کار خود را می‌کردند<sup>۱</sup>

رسم دیگری که مایه‌ی نمایشی داشت برای انداختن دسته‌های عزاداری بود که در دوره‌ی اسلامی صورت مذهبی بخود گرفت. برگزاری دسته‌های سوگواری



ترتیب نمایشی در دسته‌های عزاداری

در ایران سابقه‌ی طولانی دارد و ماقبلا ماجرای نوحه بر مرگ سیاوش را از این مقوله دیده‌ایم . هیچ بعید نیست که این سنت نتیجه‌ی همان روحیه‌ی عزاداری باشد که حین انتقال برخی عناصر فرهنگ بین‌النهرین به ایران ، به سرزمین ما رسیده . اما دسته‌های عزاداری اسلامی بنا بر استنتاج خیلی‌ها - از جمله شهادت کتاب « احسن القصص » - از زمان عضدالدوله‌ی دیلمی ( نیمه‌ی دوم قرن چهارم هـ )

۱ - ملخص صفحات ۳۲۵ تا ۳۲۷ کتاب : شرح زندگانی من از عبدالله مستوفی ( جلد اول - چاپ دوم )

آغاز یا علنی شد و در زمان صفویه و بعدها قاجاریه توسعه یافت و شکل‌های تازه‌تری پیدا کرد که هنوز هم بقایای آنها را می‌توان در گوشه و کنارها یافت. چیزی که در این دسته‌ها جالب است هم آهنگی و نرمی حرکات دسته‌جمعی و حالت نمایشی و گاه رقصی آنهاست، به اضافه‌ی همسرایی که در خواندن «نوحه» و «دم» هست، و تزیینات مفصل با نقش‌های تجریدی که حرکت می‌دهند و به دسته شکوه و هیبت می‌بخشد. نواخت حرکت دسته‌ها معمولاً به میزان و ضرب تنفس است، یا نوحه‌ای که يك نفر می‌خواند، یا سنجی که می‌نوازند و حرکات بروی آنها تنظیم می‌شود. این دسته‌ها با حرکت خود در واقع داستان مصائب خاندان امام حسین و واقعه‌ی کربلارا یادآوری می‌کردند، خصوصاً آن دسته‌هایی که رشته‌ای از نشانه‌های قهرمانان کربلا چون حجله‌ی قاسم و تابوت طفلان، عماري امام یا مشک سوراخ شده یا اسب تیرخورده و غیره را حرکت می‌دادند. یا آنها که در چند طاقنمای متحرك تنی چند از شهدارا با چهره‌آرایی و شبیه‌سازی لازم از پیش چشم تماشاگران دخیله می‌رفتند. همچنین دسته‌هایی که نخل بزرگی را حمل می‌کردند، یا مهم‌تر از آن دسته‌ی قالی‌شویان در ارده‌ها کاشان.

در ارده‌ها می‌گویند که در قرن دوم هجری مردم فین کاشان سلطانعلی امامزاده را به پیشوائی فراخوانده بودند، ولی او پیش از رسیدن به فین در حوالی ارده‌ها بدست کفار از پای درآمد. گویند مردم فین که برای نجات او رفته بودند هنگامی رسیدند که جسد تکه تکه‌اش را یافتند، پس آن را در يك قالی پیچیدند و به آب رودخانه شستند، کفار را به عقب راندند و گور و ضریحی ساختند، جسد را به گور سپردند و قالی را به ضریح. قرن‌هاست که هر ساله در جمعه‌ی میانه‌ی مهرماه مراسم عظیمی در ارده‌ها برپاست و مردم تا پانزده هزار نفر از هرده و شهر دور و نزدیک برای تماشا جمع می‌شوند. در میانه‌ی روز ناگهان سیصد چهارصد نفر مرد چماق‌بدست با حرکات و فریادهای ترس‌آور از راه می‌رسند، اینها نشانه‌ی جهادکنندگان هستند، می‌آیند و قالی را که نشانه‌ی مرد شهید است به کنار رود ارده‌ها می‌برند و با چماق خیسشان به آن می‌کوبند و آن را می‌شویند و بعد به ضریح برش می‌گردانند. در همه‌ی این مراحل نعره‌های لعنت و نفرینشان نسبت به کفار بلند است و با چماق حالت تهدیدکننده دارند

و با چند تکیه کلام تماشاگر مؤمن را بیاد شهدای کربلا می اندازند و خاندان بنی اسد که آن شهدارا بخاك سپرد و بریشان گریست . این بازی فراوان شبیه است به نمایش بدوی مرگ « بعل - Baal » و شست و شوی جسد او توسط کاهنان در رود که در بین النهرین باستان مرسوم بوده است .

بگذریم از خرده نمایشهای دفیله ای «میرنوروزی» و «دسته» های عزاداری و بازگردیم به «تماشا» که مقدمه یی برای نمایشهای مهم و شادی آور عهدصفویه به بعد یعنی کچلک بازی و بقال بازی و تخت حوضی بوده است . در «تماشا» تقریباً سرگرمیهای معمول مانند: چشم بندی و شعبده بازی، بند بازی و ریسمان بازی ، به نزاع و رقص و تقلید وادار کردن جانوران ، عملیات زورگری و پهلوانی و قوالی و نقالی و شیشه بازی و غیره را باواژه ی عام «معرکه»<sup>۱</sup> مشخص میکردند و عامل انواع «معرکه» را «لوتی» یا «استاد» یا «معرکه گیر» یا «مرشد» میخواندند . در برابر بازیهایی را که بیشتر دارای روح تمسخر خصوصیات انسانی بود مانند : کارهای مضحك بازیگرانی چون « غولك » و « صورت باز» ، دلقکی «مسخره» ها ، رقص و آواز هجو آلود «دلقك»<sup>۲</sup> ها و «مطرب» های دوره گرد و نمایشهای بی گفتار رقصی و غیر رقصی ساده و خنده آورشان را با عنوان عمومی « تقلید » جدا میکردند، و عامل انواع « تقلید » را « مقلد » یا « تقلیدچی» میگفتند . از انواع « تقلید » چندتائی به تدریج عنوان مستقل پیدا کرد ، چون «مسخره بازی» ، «دلقك بازی» ، «لال بازی» و غیره .

از مقوله ی این بازیگران «غولك» رقاصی بوده که برای رقصی مضحك خود را مانند دیو می آراسته، با صورتك و پوشش رنگارنگ، و هنوز ممکن است در بازیهای نوروزی خوانهای فارس و نیز نمایشهای عروسی آن ناحیه دیده شود.

---

۱ - مجموعه ی این بازیهارا در نیمه ی قرن یازدهم «شاردن» یکجا در میدان تبریز دیده بوده است ( ج ۲ - ص ۴۰۷ ) و یکجا در میدان شاه اصفهان در مقدمه ی برگزاری « جشن شاطر» که خود يك نوع نمایش دفیله ای بوده . ( ج ۴ - ص ۲۰۵ ) و هر دو را با شگفتی توصیف کرده است . ضمناً «شاردن» که بازیهای «مسخره چی ها» یعنی «مسخره بازی» و مسخره های معروف مثل « کل عنایت » را دیده بود تصور میکرد که واژه ی فرنکی *Masquerade* از لفظ ایرانی «مسخره» می آید .

۲ - «طلحك» گویا شکل قدیمی تر «دلقك» باشد. این دو واژه لغت نامه ای نیست برخلاف واژه های متروك سماخ (مسخرگی) و بوالکنجك (مسخره)

از دلکهای مناسب خوان هجوسرائی بوده است که با لباس ژنده و رنگارنگ ، در رفتار و گفتار طنز و طعنی گستاخ خصوصاً نسبت به اشراف داشت و «مسخره» نامیده میشد و بسیاری از مشخصات او بعدها به شخصیت نمونهی نمایشهای «تخت حوضی» یعنی «سیاه» ، منتقل شد . از جملهی رقصها «رقص شاطر» بود که نمایش بی‌سخن ساده‌یی بود و داستان ابتدائی‌نان پختن و فروختن را طی حرکات نرم و سنجیده و میزان شده با موسیقی يك ساز نشان میداد ، و «رقص دیگ به سر» که در آن دیگ و ارونهای سر و صورت رقص را میپوشانید و در عوض صورت خنده‌آور آدمیزادی بر شکم برهنه‌ی او نقش شده بود که با حرکات دل و کمر رقص به میزان يك آهنگ شوخ مرتباً تاب میخورد و مسخ میشد. «صورت باز» کسی بوده است که گویا با تصویر کردن مشخصات ظاهری طبقات مردم ( در شخص خود یا چند عروسک) و بخشیدن حالت مسخره‌آمیز به این ظواهر معایب آنان را به‌طور خنده‌آوری نشان میداده است، و «شیشه باز» رقصی میکرده است با حفظ تعادل ظرف بلورینی بر عضوی از بدنش و شیشه‌هایی را به‌هوا می‌انداخته و باز میگرفته، و یا با گوی و ساغر شعبده‌بازی میکرده است . «لال بازی» نمایش بی‌سخن قصه‌های ساده و کوتاه و پرحرکتی بوده است که باز با آهنگ سازی جفت بود و دوسه بازیگر داشت که مثلاً یکی درخت میشد ، یکی باغبان و دیگری رهگذر ، و ماجرای خنده‌آور نزاع باغبان و رهگذر بود بر سر میوه‌های درخت که رهگذر قصد کندن آنها را داشته است و بعد ماجرای خفتن باغبان به زیر سایه‌ی درخت بود که درخت مرتباً تغییر جا میداد و باغبان را در تعقیب سایه از نفس می‌انداخت . در چندتایی از این بازیها - خصوصاً رقص‌های مطربان - «صورتك» به کار میرفته است که آنرا به نامهای «صورت» ، «سیم‌اچه» ، «نقاب» و «پوشه» میخوانده‌اند . يك جور صورتك ترسناك هم بود که «كخ» خوانده میشد و شرحش از فرهنگ « لغت فرس» ( اواسط قرن پنجم) به بعد در کتابهای لغت آمده است .

تعیین تاریخ پیدایش يك اين بازیها نه ممکن است نه ضروری ، و بهر حال از دسترس ما دور است. اغلب این بازیها میراث پیش از اسلامی و خصوصاً عهد ساسانی است ؛ از جمله ریسمان بازی و شیشه بازی و چنبر بازی و چند گونه رقص و خنیاگری و بازی دیگر که در رساله‌ی پهلوی «شاه‌خسر و وریدك قبادان»

مربوط به قرن هفتم میلادی از آنها یاد شده است و در عهد اسلامی هم چند شاعر مثلاً نظامی گنجوی ( قرن ششم هجری ) به آنها اشاره کرده‌اند. روشن



بخشی از يك نقاشی کار سلطان محمد نقاش، نشان‌دهنده‌ی مطربان مجلسی بالباس و صورتک یا بزک بوزینه (آغاز قرن دهم هجری)

است که اینها در اعصار پیش به تدریج پیدا شده و زندگی طولانی خود را بدون تحولی اساسی ادامه داده، یا تکامل را به‌کندی گذرانده‌اند. و اشارات ادبی

مبدء این نمایش [تماشا] یا شبیه آنرا تا حدود هزار سال عقب میبرد، اما از سادگی تقلید و تکرار طبیعت که در آنست مسلم میشود که از این بسیار قدیمتر است<sup>۱</sup> نقش کولیهای دوره گرد را در به وجود آوردن یا منتشر ساختن اینگونه نمایشهای کوچک نمیتوان فراموش کرد<sup>۲</sup>. کولیا طی در بدری جاودانه شان از هر جا که گذشتند رسوبی از ذوق بازیگری خود بجا گذاشتند، و مردم هر محل این ذوق را بر حسب روحیهی خود تغییر شکل دادند یا تکمیل کردند و نگه داشتند. در بیشتر شهرها میراث بر این ذوق اقلیت یهود بود، که چون مذهب راه را بر غیر مسلمان نبسته بود میتوانست نمایش بدهد. بیشتر مطربان دوره گرد کولی، و مطربان محلی و مجلسی یهودیان و کولیان حومه نشین بوده اند. مطربان مجلسی به درخواست دولتمندان به مجلس های سرور ایشان میرفتند و در برابر صله و انعام بازیهای مسخره ورقص و موسیقی شادی آور و هجو آمیزی با لباس و بزك چشم گیر به پا میکردند. میدانیم که در قرن پنجم هجری دريك مجلس بزم امیر مسعود غزنوی فرمود که مطربان و مسخرگان را سی هزار درم دادند<sup>۳</sup>. برخی از این «مسخره چی» ها چنان در کار خود لودگی و ظرافت و چیره دستی داشتند که مورد حمایت امرا واقع میشدند و پایشان به دربارها باز میشد و «مسخره» یا «طلحك» یا «ندیم» خاص میشدند<sup>۴</sup>. چیزی را که مردم در

۱ - دایرة المعارف بریتانیکا - ۱۹۶۰، ذیل Drama، بخش Persian Drama

۲ - شاید هم کلمه ی «لوتی» که به عامل بسیاری از معرکه ها اطلاق میشد با «لولی» (یکی دیگر از نامهای کولیا) بی ارتباط نباشد.

۳ - تاریخ بیهقی. به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض (چاپ ۱۳۲۴) ص ۲۷۴.

۴ - عبید زاکانی داستانهای ازطلحك سلطان محمود غزنوی (اوایل قرن پنجم) گفته است. معلوم نیست که این مسخره ی خاص همان «ندیم» یا «آخر قرن پنجم» باشد که در «قابوسنامه» و «سیاستنامه» از لوازم دربار شمرده و گفته اند باید هزل و مطایبت درهم آمیزد و حکایات از هر گونه هزل و جد و مضاحك و نوادر بگوید. «شاردن» داستانهای از «کل عنایت» مسخره ی شاه عباس صفوی (نیمه ی اول قرن یازده) نقل کرده است. چند قصه هم از مسخره ی کریم خان زند (نیمه ی دوم قرن دوازده) مشهور نقل کرده است. بقیه در پای صفحه ی بعد



بخشی از يك نقاشی قرن دهم ، نشان دهنده ی مطربان دوره گرد با پوشش و صورتك بز .

است، و نیز از کریم شیرهای مسخره ی ناصرالدین شاه قاجار (نیمه ی دوم قرن سیزده). سرجان مالکم گوید «یکی از اجزای لاینفک اسباب سلطنت شخصی است که کارش مسخرگی است» و پس از نقل داستانی از مسخره ی کریم خان زند گوید «این رسم مسخره نگاه داشتن که در ایرانست با کمی اختلاف در چند قرن قبل در جمیع دربارهای فرنگستان بوده است» (تاریخ ایران - ج ۲ - ترجمه ی میرزا حیرت ، ناشر کتابفروشی سعدی . ص ۱۹۶)



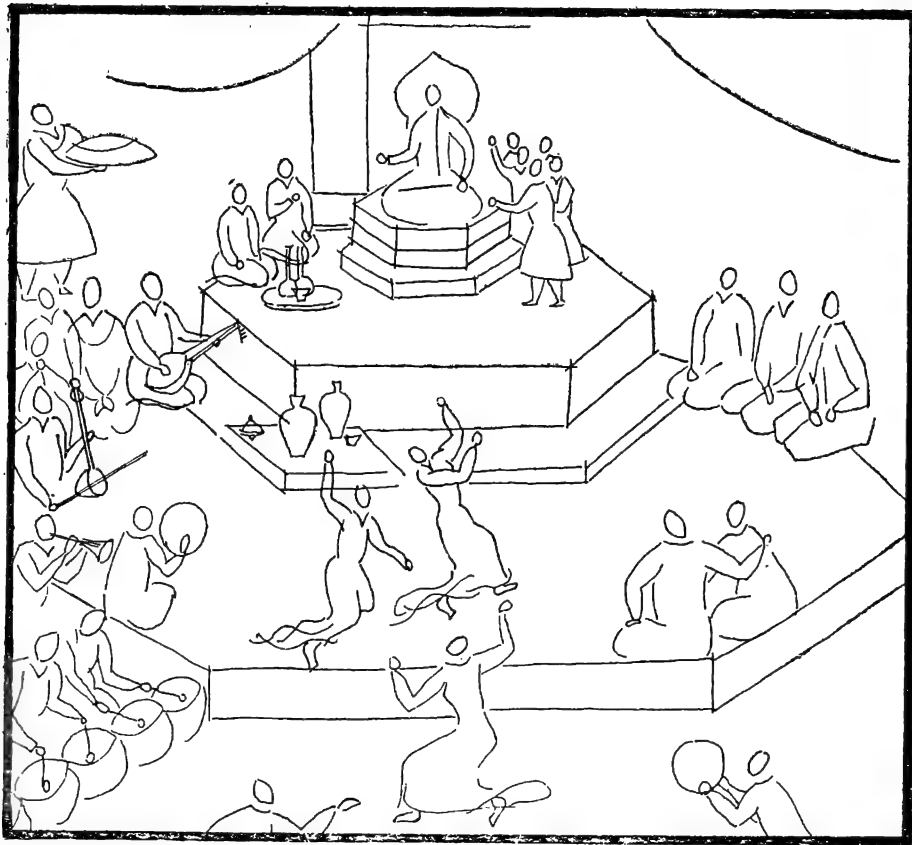
مسخره بیشتر دوست میداشتند مایه‌ی انتقادی او بود. زیرا مسخره در قالب طنز و هزل انتقادهائی از طبقه‌ی بالا میکرده است<sup>۱</sup> و استقبال مردم از مسخره بیشتر به خاطر آن بود که او را زبان خود میدیدند. از طرف دیگر بنا به قرائنی که از رفتار مسخرگان درباری با اشراف داریم معلوم میشود که سیاست شاهان ایجاب میکرده است که بگذارند اینان صراحت و بی‌پروائی خود را حفظ کنند، و حتی به نظر میرسد صحنه‌سازیهایی که طی آنها مسخره درباریان بانفوذ را بیش از حد ریشخند میکرده یا به طور غیرمستقیم نادرستیهایشان را آشکار میساخته به تحریک شخص شاه بوده است، تا از این راه معایب اطرافیان را گوشزد کند یا حدودشان را به آنها یادآور شود.

به هر حال مطربان و مسخره‌چی‌ها به حیات خود ادامه میدادند. میدانیم که لااقل در قرن هشتم بازیگران مجلسی در شهرهای مهم جای معینی داشته‌اند و مردم مرفه هرجا عروسی یا سماعی یا جمعیتی بود چنگیان و مسخرگان را آنجا طلب میکردند<sup>۲</sup>. در يك نقاشی مربوط به آغاز قرن دهم هجری از سلطان محمد نقاش که در آن مجلس عیشی ترسیم شده عده‌ای از این مطربان را می‌بینیم که پوشش سه تن از آنها پوست حیوانات است و بزک یا صورتک بوزینه دارند. چیزی شبیه همین حال در نقاشی دیگری از اواخر این قرن متعلق به نقاشی گمنام تکرار شده است. در چندتائی از نقاشیهای قبل و بعد این قرن که مجالس عیش و درمیان بازیگران را تصویر کرده‌اند در گوشه‌ای يك سیاه‌زنگی دیده میشود که نوکر صاحب مجلس است. آیا همین سیاه‌نیست که بعدها خود يك شخص بازی نمایش‌شده - و در این حال؛ هم نوکر بودن خود را حفظ کرده، هم روحیه‌ی مسخره‌گی را که از مسخره‌ی مجلس آموخته، و هم بیاد تحقیری است که در این مجالس متوجه خود میدیده؟ چند نقاشی دیگر این حد فاصل را نشان میدهند. از جمله در يك نقاشی کار «بهزاد» جزء کتاب «مربع گلشن» (اواخر قرن نهم) که باغ سلطان حسین

۱ - رو مسخرگی پیشه‌کن و مطربی آموز - تادادخود از کهتر و مهتر بستانی (عبید زاکانی).

۲ - کلیات عبید زاکانی. (به کوشش پرویز اتابکی زوار - ۱۳۳۶) ص ۲۰۶.

بایقرا را نمایش میدهد، دو «سیاه» جزءمطربها و در حال رقص تصویر شده‌اند.



طرحی از يك نقاشی کتاب جامع التواریخ ، کار نقاشی «مسکین» نام ( قرنهای ده و یازده ) القاءکنندهی اندیشهی سکو، صحنهی گرد و صحنهی یکطرفه.

تکرار يك ترکیب در نقاشی اینگونه مجلسهای بزم ما را متوجه میکند که شاید فکر به کار گرفتن صحنهی گرد و حتی صحنهی یکطرفه و سکو از تکرار چنین مجلسهایی ناشی شده یا تلقین و تثبیت شده است . در این نقاشیهادستهی بازیگران جلوی تختگاه امیر و گاه رو به او بازی میکرده اند ( صحنهی یکطرفه ) ، و اهل مجلس برای تماشا گرداگرد تالار می‌نشسته‌اند و جای بازیگران وسط تالار و جهت‌ایشان گاهی هم همه‌جانبه بوده است (صحنهی گرد). چیزی که همیشه جلب نظر میکرد شخص امیر بود که بر تختگاه خود نشسته بود و از همه‌جای تالار دیده میشد ( اندیشهی تختگاه یا سکو ) ، بگذریم از اینکه

حتی تماشای مجلس های سماع درویشان یا ورزشهای دسته جمعی و نمایشی زورخانه هم همیشه صحنه‌ی گرد را به ذهن القاء می‌کند .

به واسطه‌ی ممنوعیتها در دسته‌های مطرب اغلب پسران جوان رقصهای زنانه را اجرا میکرده‌اند . ولی میدانیم که حمایت اشراف از دسته‌ای معتبر برای آن دسته به منزله‌ی جواز کسب بوده است ، و برخی از اینگونه دسته‌ها باخود زنان رقص (اغلب غیرمسلمان) داشته‌اند<sup>۱</sup> . رقص‌ها بی‌پایه و مایه نبوده است، بلکه به ظاهر در همان قرنهای اولیه دارای اصول و قواعدی شد که هرگز بر کاغذ نیامد ، اما در سینه‌ها حفظ شد و نسل به نسل حاکم بر رقص‌های داستان دار و غیر داستانی دسته‌ها شد . مولف «قابوسنامه» ( اواخر قرن پنجم ) يك جا از شروط و آئین مطربی سخن میگوید<sup>۲</sup> ، و مطربان امروزی میگویند که نام و نشانهای رقص و آوازهای مجلسی در دوره‌ی صفویه طومار شده بوده است ولی امروزه این طومار در دست نیست ، نیز میگویند که در آن زمان هر رقص بازیگر مدتها تحت تعلیم قرار میگرفت تا مطرب مجلسی شود . این گفته بعید نیست ، و وصف‌های تعجب‌آمیزی که سیاحانی مثل « شاردن - Chardin » از رقصهای دقیق عهد صفویه کرده‌اند شاهی برای مدعاست . «شاردن» در حدود سال ۱۰۵۲ شمسی نمایش رقصی تند و بی‌پروائی در سه مجلس از يك دسته‌ی مختلط زن و مرد در اصفهان دیده است که آنرا یادداشت کرده و خلاصه‌اش اینست: در مجلس اول زن جوانی بازی را شروع می‌کرد، بارقصها و حالاتی که توصیف‌کننده‌ی عشق و درجات شور و شوق آن بود و با معاشقه‌ی عاشق و معشوق ادامه مییافت . در مجلس دوم گروه رقصان و نوازندگان دو دسته میشدند ؛ یکی اصرار و الحاح عاشق را مجسم میکرد و یکی نفی و انکار معشوق متکبر را . مجلس سوم حاکی از توافق و به هم رسیدن عشاق بود<sup>۳</sup>.

---

۱ - آنچنانکه از نوشته‌های شاردن، تاورنیه و برادران شرلی و چند سیاح دیگر عهد صفویه برمیآید .

۲ - « اینکه گفتم در شروط و آئین مطربی نیست ... » قابوسنامه از امیر عنصرالمعالی کیکاووس زیاری ( چاپ جیبی طهوری - ۱۳۴۳ ) ص ۱۵۳

۳ - سیاحتنامه شاردن ترجمه‌ی محمدعباسی (امیر کبیر ۱۳۳۵) - ج ۲ - ص ۳۳۳ و بعد .

نمایش رقصهای داستان‌دار بی‌گفتار و یا همراه با آوازهای مکالمه‌ای، پیش‌برده‌هایی به‌صورت مناظره‌های مضحک آوازی، لال بازیهای خنده‌آور در خلال برنامه‌های دسته‌های مطرب، مقدمه‌ی غلبه و نضج یافتن تدریجی عنصر داستانی در رشته‌ای از رقصها شد. تقریباً در عهد صفویه دونوع بازی درکنار هم پیش‌میرفت؛ داستانی که بهانه‌ی رقص و آواز بود، و رقص و آوازی که بهانه‌ی داستان. و کمی بعد نمایشهای خنده‌آوری که توسط چند «تقلیدچی» بازی میشد با عنوان «تقلید»<sup>۱</sup> و «مضحکه»<sup>۲</sup> از رقص و آواز جدا شد، ولی همیشه این تمایل به رقص و آواز را نگه داشت، و همین بود که بزودی مراحل دیگر خود را طی کرد تا چندی بعد به صورت نمایش «تخت‌حوضی» درآمد.



گرچه این بخش واسطه را تا آنجا که میشد به اختصار برگزار کردیم ولی شاید يك مطالعہ‌ی دامنه دار تطبیقی در باره‌ی اینگونه نمایشها و نظایر ناشناخته‌اش - که شاید کم نیست - بتواند راهی باشد برای يك پژوهندہ‌ی مسائل مردم‌شناسی یا جامعه‌شناسی، که دلایل ایجاد يك هنر عقده‌دار را در شرایط زیستن و روال اندیشیدن توده‌ی مردم این آب و خاک کشف کند. از نظر نمایش‌ایران اهمیت دیگر این بازیگران دوره‌گرد و نمایشگران منفرد، این جشنهای حامل مایه‌های نمایش و دسته‌های عزاداری در آنست که واسطه‌ها و ریشه‌های پیدایش نمایشهای جدی‌تر بعدی شدند، و وجود و کمال نمایشهای شادی‌آوری چون «تخت‌حوضی» و همچنین درخشش و اعتبار «تعزیه» مرهون وجود آنهاست.

اینک چون شرح نمایشهای مستقل پس از اسلامی تفصیل بیشتری دارد، هر يك را در بخشی جداگانه طرح می‌کنیم. با نقالی شروع می‌کنیم که قدیمی‌ترین و ساده‌ترین شکل از این میانه است.

۱ - این «تقلید» که یکی از نخستین انواع شناخته‌ی نمایش داستان‌دار خنده‌آور است با «تقلید» به مفهوم عام آن - که بسیاری از خرده‌نمایشها را شامل میشود - تفاوت دارد.

۲ - «مضحکه» اصلاً برای قصه‌های کوتاه خنده‌آور به کار میرفت. بعدها هم به نمایش اینگونه قصه‌ها اطلاق شد و هم به بازیگر این نمایشها.

## نقالی

نقالی عبارتست از نقل يك واقعه یا قصه ، به شعر یا به نثر ، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع . نقالی از آن جهت که قصد القاء اندیشه‌ی خاصی را با توسل به استدلال ندارد ، و تکیه‌ی آن بیشتر بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان ، نیز از آن رو که موضوع آن داستانها و قهرمانان بزرگ شده‌ی فوق طبیعی هستند ، و یا قصد واقع بینی صرف را ندارد ، با خطا به متفاوت است. منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن هیجانها و عواطف شنوندگان و بینندگان است به وسیله‌ی حکایت جذاب ، لطف بیان ، تسلط روحی بر جمع ، و حرکات و حالات القاء کننده و نمایشی نقال ، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند ، و به عبارت دیگر بتواند به تنهایی بازیگر همه‌ی اشخاص بازی باشد .

گمان می‌رود که واقعه خوانی پیش از اسلام ایران قصه سرایی موزونی همراه با يك ساز (به اغلب احتمال چنگ) بوده است ، و واقعه خوان به مناسبت ، میزانهای متفاوتی از گفتار به آواز و از آواز به گفتار را دنبال میکرده است. مسیر اینگونه نقالی آوازی را که بیشتر به «قوالی» تعبیر میشود چه در موسیقی و چه در روایات مربوط به پیش از اسلام میتوان دنبال کرد. همین «قوالی» چون به قرنهای اولیه‌ی اسلامی رسید شاید به دلیل محدود شدن و حتی گاه ممنوع شدن موسیقی ، همراهی ساز را از دست داد و از آن تنها نقل واقعه باقی ماند ؛ پس واقعه خوانان برای جبران این کمبود به جهت دیگری روی کردند که آن تقویت

واقعۀ خوانی بود باتکیه بر بازیگری . بدین ترتیب «نقالی» دورۀ اسلامی نخستین تحول را برای حفظ و ادامۀ خود طی کرد . اینک در اولین سده‌های اسلامی ، نقالی با شکل تازه‌اش ( جز از چند بازی خرد و محدود دیگر ) تنها شکل بازیگری بود که هیچ دلیلی برای ممنوع کردنش وجود نداشت ، و شاید به علت همین تنها شکل بودنش تقریباً همه‌ی ذوق‌های نمایشگری وقت به آن متوجه شد و در آن تجسم یافت و بارور شد ؛ چنانکه بزودی نقالی توسعه یافت و تقسیم بندیها و شعبه‌های دیگری با قراردادهای خاص پیدا کرد .



در سده قرن اول هجری که احوالش چندان روشن نیست يك چیز بود که میتوانست از طرفی حمایت و توجه ایرانیان و از طرف دیگر مخالفت مذهبیان عرب را به سوی نقالی جلب کند ، و آن اینکه قصه‌های نقالان کم و بیش مربوط به پیش از اسلام و یادآور آن روزگار بود ؛ و تصور می‌رود که نمایندگان حکومت مرکزی اسلامی نتوانستند در برابر تمایل اکثریت ایرانیان از کار نقالان جلوگیری کنند . به هر حال اولین مدرک ما از نقالی اسلامی متعلق به قرن سوم هجری است : « ابن قتیبۀ در عیون الاخبار ، جلد چهارم صفحه ۹۱ چنین گوید : عن علی بن هشام قال ، کان عندنا بمرو قاص یقص فیبکینا ، ثم یخرج بعد ذلك طنبوراً صغیراً من کمه فیضرب به ویغنی ویقول : ایا این تیمار باید اندکی شادیه . معناه : ینبغی مع هذا الغم قلیل فرح<sup>۱</sup> . از این عبارت متن و روایت ابن قتیبۀ و اسناد دیگری که در دست داریم معلوم میشود که از قدیم سنتی بوده است که پای نقل و شنیدن داستان از مردم گریه می‌گرفته‌اند و این اشگریزی را ثواب میدانسته‌اند . منتها نقال مروی بعد از گرفتن اشک طنبوری می‌زده و شعری می‌خوانده و معتقد بوده است که : با این غم و تیمار باید اندکی

---

۱ - از علی پسر هشام که گفت : قصه گوئی به مرو نزد ما بود ، قصه می‌گفت و می‌گریانیدمان ، پس از این طنبوری از آستین بدر می‌آورد ، آنرا مینواخت و می‌گفت : ایا این تیمار باید اندکی شادیه . معنایش ؛ با این غم اندکی شادی بایست .

شادی کرد،<sup>۱</sup>. اضافه باید کرد که ابن قتیبه‌ی دینوری نویسنده‌ی شرح بالا بین سالهای ۲۱۳ تا ۲۷۶ هجری میزیسته‌است و گفته‌ی او یکی از دلائلی است که وجود نقالی را در اواسط قرن سوم تأیید می‌کند، و این آغاز همان دوره است که کسانی برای مبارزه با نفوذ عرب نقل و روایت داستانهای ملی و اندیشه‌ی بزرگداشت گذشتگان را رواج میدادند، تا مردم را نسبت به حکومت‌های از نژاد بیگانه بدبین کنند و کردند، و کمی بعد حکومت‌ها مجبور شدند برای تحکیم مبانی حاکمیتشان سلسله انسابی برای خود ترتیب دهند و نسب خود را به شاهان و پهلوانان و نامداران قدیم ایران برسانند. می‌بینیم که نقالان در این مبارزه سهمیم بوده‌اند. و میدانیم که مردم عالم توسط کتاب از داستانهای باستان خبر می‌یافتند، و عوام با شنیدن نقل‌های نقالان. توجه عمومی به هنر نقالان، شاعران را واداشت تا جز خنیاگران<sup>۲</sup> (که در مجلس‌ها قوالی هم میکردند و «قول» های شاعران را با ساز و آواز میخواندند) از برخی نقالان هم برای منتشر کردن شعرهای خودیاری بخواهند. نامهای چندتن از اینگونه نقالان که «راوی» نامیده میشدند مانده است. رودکی به دوتن از روایان خود بنامهای «مخ» و «راذل» اشاره می‌کند، نیز نظامی عروضی از راوی فردوسی نام میبرد: «نساخ او علی دیلم بود و راوی بودلف»<sup>۳</sup>، که اگرچنین باشد بودلف نخستین شاهنامه خوان تاریخ شاهنامه خوانی بوده است.

تاریخ گزاران خبر میدهند که در این دوره هنوز مردمانی وجود داشته‌اند از بازماندگان خاندانهای ایرانی اصیل، که سینه به سینه حافظ و راوی افسانه‌ها و سنن باستان بوده‌اند و «دهقان» خوانده میشدند، و تعدادی

---

۱ - سبک شناسی از ملك الشعرا بهار ( چاپ خودکار - تهران - ۱۳۲۱ )

۲ج - حواشی صفحات ۱۳۳ و ۱۳۴ .

۲ - « که خنیاگران راویان شاعران اند ... » قابوسنامه، ص ۱۵۳

۳ - چهارمقاله از نظامی عروضی - بکوشش دکتر محمد معین (چاپ‌زوار- ۱۳۳۳) ص ۷۷ .

از کتب افسانه‌ای ایران از روی نقل‌های آنان جمع‌آوری شده است. از جمله در سال ۳۶۴ هجری برای تألیف شاهنامه‌ی نثر، امیرمنصور عبدالرزاق فرمود که وزیرش: «ابومنصور المعمری بفرمان او نامه کرد و کس فرستاد بشهرهای خراسان و هشیاران از آنجا بیاورد چون: سیاح پسر خراسانی از هری، و چون یزدان داد پسر شاهپور از سیستان. و چون ماهوی خورشید پسر بهرام از نسا بور، و چون شادان پسر برزین از طوس. و هر چهارشان گرد کرد و بنشانند به فراز آوردن این‌نامه‌های شاهان و کارنامه‌هاشان. . .»<sup>۱</sup> فردوسی هم که شاعر دقیق و امینی بوده است در شاهنامه (پایان تصنیف ۴۰۰ هجری) بارها اشاره می‌کند که بسیاری از داستانهایش را از گفته‌های دهقانان بدست آورده است و از چند تن به صراحت نام میبرد چون: دهقان چاچ (در بخش اشکانیان)، آزادسرو (در آغاز بخش کشتن رستم)، شادان برزین (آغاز بخش ترجمه‌ی کلیله دمنه)، بهرام (در پایان داستان رستم و سهراب)، ماخ مرزبان هری (در ابتدای داستان هرمز)، شاهویا شاهوی (آغاز داستان گو و طلحند و پیدایش شطرنج). بهر حال محققان نامهای سه تن از اینها را با نامهای سه تن از چهار مؤلف شاهنامه‌ی ابومنصوری تطبیق داده‌اند، بدین قرار: ماخ = سیاح پسر خراسانی، شاهوی پیر = ماهوی خورشید، نام شادان برزین هم که بدون تصحیف آمده است، و گفته‌اند که فردوسی به واسطه‌ی شاهنامه‌ی ابومنصوری از اینها نقل قول میکرده که اگر هم چنین باشد باز فردوسی وجود این راویان را تأیید کرده است.

دهقانان به‌ظن قوی همچنان تا دوره‌ی مغولها وجود داشته‌اند، و اینکه همه‌جا نام راوی یا دهقان با عنوان خداوندان کتب و غیر آن همراه است ظاهراً این امر را اثبات می‌کند که نقل و روایت کاری بلندپایه بوده است. بهر صورت اسدی طوسی (در گرشاسب‌نامه) و نظامی گنجوی (در لیلی و مجنون، خسرو شیرین، اسکندرنامه) و فخرالدین اسعد گرگانی (درویس و رامین) چندبار می‌گویند که

---

۱ - رجوع شود به مقدمه‌ی شاهنامه‌ی ابومنصوری به تصحیح مرحوم قزوینی که از ص ۱۳۴ تا ۱۴۳ در مجموعه‌ی «هزاره‌ی فردوسی» (چاپ وزارت فرهنگ) - ۱۳۲۳) آمده است.



داستان خود را از دهقانان و راویان گرفته‌اند .

در قرن پنجم کتاب نثر اسکندر نامه تألیف یافت ، وقایع اضافی و عجیب و شاخه های فرعی و تازه‌ی آن نشان می‌دهد که چندین قرن مورد علاقه‌ی مردم و رایج بین نقالان قصه‌ها بوده است، و ایشان به‌میل خود مطالب بسیاری بر آن افزوده‌اند . به‌گمانی در اسکندرنامه قطعه‌ای هست راجع به نقل کتاب: « امید آن دارم که گناهان ما را کفارت آن باشد که چون ما از این جهان بیرون شویم و اسکندرنامه بماند و بخوانند [نقالان؟] و از این احوال مایک بنده خدای بشنود [شنوندگان نقل؟] و آب در چشم آورد و دل او خوش شود ... »<sup>۱</sup>

در سال ۵۸۵ هجری « سمک عیار » از روی نقل‌ها و روایات يك نقال به نام صدقة بن ابی القاسم شیرازی<sup>۲</sup> جمع‌آوری و ثبت شد . در بخشی از این کتاب جمع‌شده، حتی مزد خواستن نقالان از مردم آمده است: «عالم افروز گفت ای زن بگو آخر تا تو کیستی؟ سمن رخ گفت : خواهی کی بگویم تا من کیستم بگوی تا این جماعت هزار دینار زر خراج به جمع‌کننده‌ی این کتاب دهند کی بسیار غصه کشیده و روزگار ضایع کرده تا این قصه را بهم آورده است . من گفتم : آنچه در همت من بود بلی . اگر ندارند و نمی‌توان دادن به همت خویش بدهند . کم از پنج دینار ندهند ... »<sup>۳</sup>

قرائن نشان می‌دهد که از اواسط قرن پنجم ، با از میان رفتن تدریجی مصادیق حماسه‌ها و نقل‌های حماسی، یعنی نژادپرستی و تفاخر ایرانیان به‌مفاخر نژادی در برابر عرب، پایان یافتن مبارزات و جنبش‌های سیاسی ، و نیز غلبه‌ی تعصب‌های مذهبی، غلبه‌ی عنصر ترك ، و اختلاط نژادهای فارسی و ترك و تازی، کم‌کم حماسه‌ها و نقل‌های مذهبی دچار نوعی انحراف شد و در راه خود به حماسه‌های شبه تاریخی، و شبه حماسه‌های مذهبی رسید .

---

۱ - سبك شناسی (ج ۲) - ص ۱۳۳ .

۲ - « اما چنین گوید مؤلف اخبار و راوی قصه صدقة بن ابی القاسم ... » - سمک عیار (نسخه‌ی عکسی کتابخانه‌ی ملی) رویه‌ی دوم ورق ۴۰ .

۳ - سمک عیار (ج ۳) - ورق ۳۲۷

گرچه جنبشهای آزادیخواهی مقدس است ولی گفتنی است که تلقین کنندگان شکوه موهومی عتیق خاندانهای قدرتمندی بودند که در نظام جدید امتیازات طبقاتی خود را از دست داده بودند. ایشان گرچه ظاهراً با دفاع از سنن و نوامیس باستانی (که نقالان ندانسته از مهمترین واسطه‌های تبلیغاتی آن بین‌عوام بوده‌اند) پشتیبانی توده را نسبت به فکر تجدید عهد گذشته جلب می‌کردند، ولی عملاً میخواستند که با رجعت به دوره‌ی پیش از اسلامی امتیازات و حقوق طبقاتی سابق را بدست بیاورند. بدین ترتیب پس منافع توده در این بازگشت امری فرضی و مشکوک بود، و شاید همین فاصله بین ایشان و سرمداران بود که سبب میشد هر بار این جنبشها نافرجام بماند. از اواخر قرن پنجم شکست جنبشهایی که حامی اندیشه‌ی رجعت به روزگار باستان بودند یک نوع بدبینی و واپس‌زدگی در اغلبی از طبقات پدید آورد که نشانه‌هایش اندک‌اندک در آثاری که بجا ماند ظاهر شد؛ روکردن به امیدهای صوفیانه و عرفانی در گروهی، و امید داشتن به دستاویزهای مذهبی (از جمله علم کردن مذهب شیعه) در گروه دیگر، نتیجه‌ی این شکستهاست. تمایل‌های جدید در نقالی بی‌اثر نبود؛ از اواسط قرن ششم کما بیش روحیه‌ی عرفانی عامیانه‌ای در نقالان و کارشان بروز کرد، و از سوی دیگر رشته‌ای از نقالی و سیله‌ی تبلیغات مذهبی شد.

«یکی از طرفی که شیعه پس از کسب قوت برای نشر مذهب خود انتخاب کرده بودند استفاده از «مناقب خوانان» یا «مناقبیان» بود. مناقبیان ظاهراً از دوره‌ی آل بویه در عراق وجود داشتند. زیرا درست در آغاز دوره‌ی سلجوقی که شیعه در نهایت ضعف بسر میبردند، مناقبیان در طبرستان و بعضی نواحی عراق سرگرم کار بودند. مهمترین مأخذی که ما را از وجود مناقبیان و نحوه‌ی کار آنان آگاه می‌کند، کتاب «بعض مثالب النواصب فی نقض بعض فضائح الروافض» است. بنا بر اطلاعاتی که از این کتاب برمیآید، مناقب - خوانان قصیده‌های رافضیان را که در مدح علی یا سایر ائمه اطهار بود، در کوی و برزن و بازار می‌خواندند و در آنها گاهی به دسته‌ی اصحاب که غاصبان حق شمرده میشدند تعریضاتی وجود داشت... مغازی علی علیه السلام و داستان پهلوانیها و جنگاوریهای وی که گاه صورت حماسه‌های مذهبی داشت نیز خوانده

میشد ، مانند اینکه : « علی را بفرمان خدای تعالی در منجنیق نهادند و به ذات السلاسل انداختند و بتنهائی آن قلعه را که پنج هزار تیغ زن اندرو بود بستند . و علی درخیمیر به يك دست بر کند که به صد مرد از جای نجنبیدی ، و به دست میداشت تا لشکر رسول بدان گذر میکرد ، ... بر گرد این مناقبیان حلقه هائی از شیعه و گاه مردم دیگر تشکیل میشد ، و در هر دیار که شیعیان بودند محله های معینی برای این کار اختصاص می یافت ... مناقب خوانان اشعار را از شاعران شیعه مذهب که یکی از مشاهیر آنان در قرن ششم قوامی رازی است ، انتخاب میکردند ... اهل سنت هم در برابر شیعیان بی کار ننشسته و آنان هم دسته یی دیگر را به نام « فضائل خوان » یا « فضائلی » تربیت کرده بودند . فضائل خوانان هم در بازارها فضائل بوبکر و عمرو و دشنامهای رافضیان و ذکر اصول جبر و تشبیه و امثال آنها را به شعر میخواندند و مسلماً در این کار از شیعه پیروی میکرد و میخواستند اثر تبلیغات آنان را بدین نحو ضعیف سازند ؛ و به قول شیعه در برابر مغازی علی علیه السلام آنان کسانی را بر آن داشتند « تا مغازیهای به دروغ و حکایات بی اصل وضع کردند در حق رستم و سرخاب و اسفندیار و کاوس و زال و غیر ایشان ، و خوانندگان این ترهات را در اسواق بلاد ممکن کردند تا میخوانند ، که رد باشد بر شجاعت و فضل امیر المؤمنین و هنوز این بدعت باقی است که به اتفاق امت محمد مصطفی مدح کبرکان خواندن بدعت و ضلالت است » ( کتاب بعض مثالب ص ۳۴ و ۳۵ ) و گویا علمای شیعه فراموش کرده بودند که بزرگترین شاعر شیعی که خود به وجود او مباهات میکردند آن سخنران را که ایشان ترهات می نامیده اند ، به نظم بلیغ کشیده بود ، و او فردوسی طوسی شاعر نام آور ایران است . حقیقت امر آنست که ایرانیان قرن ششم مانند قرون قبل و بعد هنوز داستانهای کهن را به صورت نقل روایت میکردند ولی شیعه به سبب بعضی اخبار از شنیدن آنها اکراه داشته و مغازی بنی هاشم را بر آنها ترجیح میدادند و حماسه های دینی شیعه از همین راه فراهم آمده است .<sup>۱</sup>

---

۱ - ملخص صفحات ۱۹۲ تا ۱۹۴ جلد دوم کتاب : تاریخ ادبیات ایران تألیف دکتر ذبیح الله صفا ( ابن سینا - ۱۳۳۶ ) .

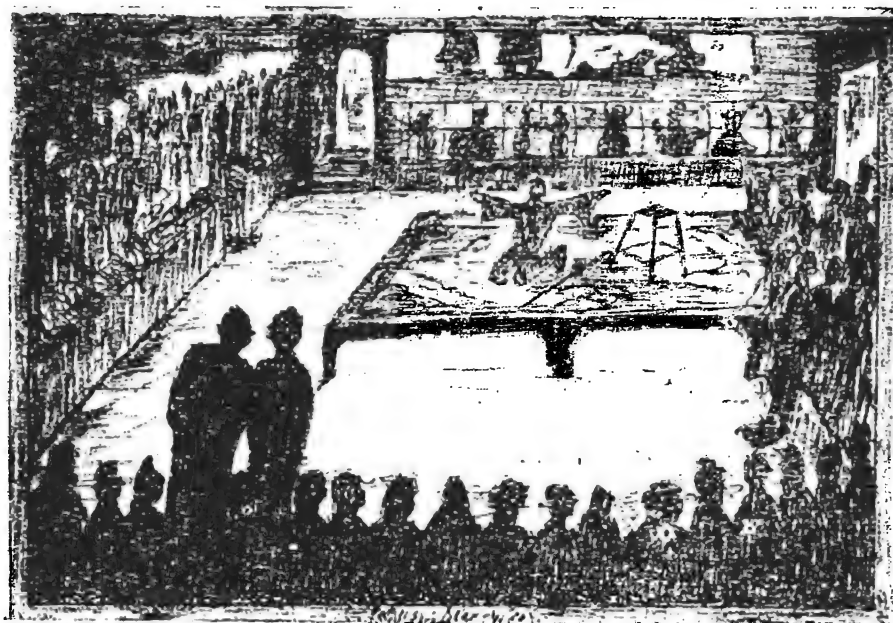
جالبترین قسمت آنچه در فوق ذکر شد آنست که بالاخره برای نقل و روایت (اینجا نقل تبلیغاتی) جاهای خاص در نظر گرفته شد، و مردم می دانستند که در فلان جای مناقب حضرت علی را میخوانند، یا در فلان جای دیگر فضائل سه خلیفه را. احتمال می رود که فضایل خوان یا مناقب خوان در آن محل خاص بر بالای بلندی یا سکوئی قرار میگرفته تا بتواند تسلط بیشتری بر جمعیت داشته باشد، و یا به پیروی از اصل طبیعی، مرکزی برای حلقه‌ی جمعیت بوجود آورد. نامهای بعضی از مناقب خوانان مانده است. چون نام «ابوطالب شیعی مناقبی» که دختر ملکشاه سلجوقی او را زبان برید<sup>۱</sup> - بگذریم. مناقب خوانی بعدها هم که علت این کار از میان رفت به صورت حاشیه‌ای بر نقالی یا در کارهای معرکه گیران باقی ماند؛ هنوز هم در معرکه‌ها و غیره مدتی از برنامه‌ی معرکه گیر یا نقال را خواندن مناقب ابوالفضل یا حضرت علی و غیره می گیرد.

گمان می رود که هنگام برقراری مغولها در اینجا نقالی و قصه گوئی وارد در یک مرحله‌ی قطعی دیگر گونی به سوی افسانه های شبه حماسی و مذهبی شد. چندین کتاب نقل از این قبیل که در روزگار صفویه بعد از آن جمع شده ظاهراً مقدمات پیدایش و تکامل خود را در عهد مغولها طی میکرده است. به هر حال از این دوره یک سند هجوآمیز به دست داریم از عبیدزاکانی (هشتمین قرن هجری) که در آن از قصه گویان هم نام میبرد<sup>۲</sup>. دیگر اینکه عصار شاعر (هشتمین قرن هجری) داستان «مهر و مشتری» را بنا به گفته‌ی خود از روی روایات قصه گویان و نقالان به شعر آورده است. نیز بیت هایی هست از چند شاعر - به ویژه حافظ - که در آنها به قصه گوئی در شب و خفتن پای افسانه اشاره شده است. اما در عصر صفویه که دوران آرامشی نسبی بود و تمرکز حکومت و توسعه‌ی چندشهر، نقالی رواجی فوق العاده پیدا کرد و به تدریج شعبه‌های تازه‌ئی در آن ایجاد شد. «شاردن - Chardin» که شش بار به ایران سفر کرد در

۱ - همان کتاب ص ۱۹۳.

۲ - این سند را در «اخلاق الاشراف» جزء کلیات عبیدزاکانی (چاپ زوار - ۱۳۳۶) ص ۲۱۳. یا منتخبات لطائف نظام الدین مولانا عبیدزاکانی، به اهتمام فرته (چاپ استانبول - ۱۳۰۳) ص ۱۹ ببینید.

سیاحتنامه‌ی خود گوید : «میدان تبریز بزرگترین میدانهای عالم است که من دیده‌ام...همه‌روزه شامگاهان این میدان انباشته از عامه‌ی مردم است که برای تفریح و تماشای نمایشهایی که آنجا نشان داده میشود جمع می‌آیند . تفریحات میدان عبارتست از : نمایشهای شعبده‌بازان و بندبازان و مسخرگان و لودگان و خواندن اشعار و سرودن داستانها ...»<sup>۱</sup> و جای دیگر میگوید : « در مشرق زمین اوقات مهمان به قرائت کتب یا شنیدن و نقل حکایت و شعر ، و به شنیدن آواز دلنشین و رسای شاهنامه خوانان که کارهای پادشاهان باستانی ایران را طی داستانهای منظوم ترنم می‌کنند ، می‌گذرد ...»<sup>۲</sup>



نقالی در يك قهوه‌خانه . قهوه‌خانه‌ها (نمایشخانه‌های نقالی) از عهد صفویه تا اواخر قاجاریه از نظر ظاهر و رونق کار تفاوت چندانی نکرد .  
[ طرح از نویسنده ]

«... در عهد شاه عباس در بیشتر شهرهای بزرگ ایران ، مخصوصاً در

۱ - سیاحتنامه‌ی شاردن - ترجمه‌ی محمد عباسی (امیر کبیر-۱۳۳۵) ج ۲ ص ۴۰۷ .

۲ - سیاحتنامه‌ی شاردن - ج ۴ ، صفحات ۲۵۷ و ۲۵۸ .

قزوین و اصفهان قهوه‌خانه‌های متعدد دایر شده بود . طبقات مختلف مردم - برای گذرانیدن وقت و دیدار دوستان و سرگرم ساختن خود به بازیهای مختلف یا مناظرات شاعرانه ، و شنیدن اشعار شاهنامه و حکایات و قصص ، و تماشای رقصهای گوناگون و بازی و تفریحات دیگر به آنجا می‌رفتند ... شاهنامه‌خوانی کار آسانی نبود و شاهنامه خوانان غالباً شاعر و ادیب بودند . شاه عباس خود به شاهنامه‌ی فردوسی علاقه‌ی بسیار داشت و در مجلس او شاعران سخن‌شناس و خوش آهنگ شاهنامه می‌خواندند . از شاهنامه خوانان او یکی « عبدالرزاق قزوینی » خوش‌نویس بود که سالی سیصد تومان حقوق می‌گرفت ... قصه‌گوئی و نقالی و مدح حضرت علی و گفتارهای دینی هم در قهوه‌خانه مرسوم بوده است . شعرا و مداحان و نقالان در میان مجلس بالای منبر یا چهارپایه‌ای می‌ایستادند و شعر می‌خواندند ، یا نقل می‌گفتند ، و عسائی را که در دست داشتند ، به‌وضع خاصی حرکت می‌دادند <sup>۱</sup>.

عده‌ای از این نقالان و شاهنامه‌خوانان دوره‌ی صفوی را برخی نویسندگان مانند میرزا محمد طاهر نصرآبادی و اسکندر بیگ ترکمان در کتابهایشان نام برده‌اند و تاحدی معرفی کرده‌اند :

« ملا مومن - مشهور به یکه سوار ، گویا اصلش از کاشان است ، غرابتی در اوضاع و اطوار داشت ، چنانچه قبای با سمه‌ای می‌پوشید و حاشیه به رنگ مختلف قرار میداد و طوماری بسر زده به قهوه‌خانه می‌آمد و شاهنامه می‌خواند . کمال صلاح و قید داشت . آنچه از شاهنامه خوانی بهم می‌رساند ، بعد از وضع اخراجات باقی را به درویشان میداد ...

ملا بیخودی جنابدی [گنابادی] - شاهنامه‌خوان بالادستی بود . چنانچه در مجلس شاه عباس ماضی خواند ، شاه را خوش آمد ؛ چهل تومان مواجب او تعیین شد . به خدمت شاه عباس عرض نمود که من در دیدن ، دیدار خود را محافظت نمی‌توانم کرد ، آخر مرا کشته می‌باید شد . پادشاه را خوش آمده او را معاف داشت ...

---

۱ - مقاله‌ی تاریخ قهوه و قهوه‌خانه در ایران از نصرالله فلسفی در مجله‌ی سخن (دوره‌ی پنجم) ملخص صفحات ۲۶۱ و ۲۶۵ و ۲۶۶ .

حسینا - صبحی تخلص ، از ولایت خوانسار است . در اوایل حال در لباس درویشان ترك بند بی برگی بسته به سیاحت مشغول شد ، به ولایت تبریز گذارش افتاد... در فن موسیقی کمال ربط داشت. درساز چهار تار استاد بود. قصه‌ی حمزه وشاهنامه را هم خوب میخواند ... در سنه‌ی ۱۰۷۸ فوت شد .

مقیمای زرکش - آنهم رشتی است. در فن عروض آگاهست. شعر قدما را خوب میفهمد ، در ابتدا به کسب پدر خود که شاهنامه خوانی است مشغول بوده ، آخر الامر بنا بر همت از آن کار دست کشیده بزرکشی مشغول است .

میرزا محمد - فارس تخلص. گویا اصل ایشان از بوانات است، سه برادر بودند از مخصوصان میرزا ملك مشرقی ... بعد از فوت میرزا ملك ، میرزا محمد در قهوه‌خانه قصه‌ی حمزه میخواند .

میرظهير - حسب التقریر او از سادات سماکی استرآباد است . مدتی در مدرسه تحصیل میکرد ، شیرهی کیف بسیار میخورد و در کمال عسرت بود ، در کوکنارخانه‌ها قصه‌خوانی میکرد ...<sup>۱</sup>

اسکندر بيك ترکمان منشی شاه عباس در کنابش عالم آرای عباسی (تألیف حدود ۱۰۲۵ هـ . ق ) از چند نفر به این ترتیب یاد می‌کند : « از طبقه‌ی قصه‌خوانان وشاهنامه‌خوانان وامثال ذلك جمعی بودند ، اما بدین دوسه نفر مشهور ختم رفت .

مولانا حیدر قصه‌خوان<sup>۲</sup> - بی‌بدل زمان ؛ در آن عصر نظیر و عدیل نداشت. مولانا محمد خورشید اصفهانی- نیز قصه‌خوان خوب بود ، اما ارباب تمیز مولانا حیدر را رجحان میدادند .

۱ - تذکره‌ی نصرآبادی ( تألیف حدود ۱۸۰۳ هـ . ق ) به کوشش وحید دستگردی (چاپ ارمغان - ۱۳۱۷) صفحات ، ۱۴۵ و ۳۰۷ و ۳۵۷ و ۳۷۹ و ۴۰۱ و ۴۱۴ .

۲ - «مولانا حیدر قصه‌خوان همدانی به تألیف این حکایت چنین روایت می‌کند که در شهر چین پادشاهی بود به زیور عدل و سخا آراسته ... » ( حکایت شاهزاده ملك محمد وعاشق شدن به صنم گل‌عذار دختر شاه پریان - درمجله‌ی سخن سال سوم- ص ۶۸۰ ) می‌بینیم که این حکایت شاهزاده ملك محمد یکی از داستانهای است که مولانا حیدر نقل میکرد و از روی گفته‌های او جمع آمده .

مولانا فتحی - برادرش ، شاهنامه خوان بیمثل بود ، شعله‌ی آوازش بی‌تکلف و اغراق يك فرسخ زبانه می‌کشید، در نهایت پیچیدگی و نمك تحریر. مجملای این شیوه را به سرحد کمال رسانیده بود ...<sup>۱</sup>.

اسکندر بیک مؤلف کمی پیشتر از این به‌کاری نامشخص با عنوان «گویندگی» اشاره کرده است. براساس قرائن حدس می‌زنیم که مقصودش همان قصه‌گویی است : «حافظ جلال‌حل گویندگی و خوانندگی را جمع کرده ، در هر دو شیوه مرتبه‌ی کمال داشت والحق آنوقت بر سایر این طبقه رجحان داشت. در زمان اسمعیل میرزا چالچی باشی شد و... در زمان فرخنده‌ی حضرت اعلی قرب و منزلت تمام یافت، در دارالسلطنه‌ی قزوین آهنگ آخرت ساز داد ... خوانندگی مخصوص اهل خراسان و گویندگی مخصوص اهل عراق است<sup>۲</sup> .

عهد صفویه شامل يك دوره روی‌آوری گروهی از مردم و از جمله چند تن از شاعران نقال به هند و بازگشت ایشان از آنجاست و به احتمال اینگونه نقالی داستانهای ایرانی در هندوستان نیز شایع شده بود . به هر جهت در فرهنگ آنندراج ذیل «سوگندنامه» به نام «میرهاشم قصه‌خوان» اشاره شده است. در روزگار صفویان چند کتاب از جمله «اسکندر ذوالقرنین» باز هم مستقیماً از بیان راویان جمع و ثبت شد. «قصه‌های این کتاب مبتنی بر اسکندرنامه‌ی نثر قرن پنجم است ولی تفصیلاتی را که در آن کتاب نیست بر این افزوده‌اند»<sup>۳</sup> و در آن بارها با جمله‌هائی نظیر «گلدسته‌بندان ریاض سخندانی و گل‌چینان بوستان نکته دانی بدینگونه آورده‌اند، به راویان و نقالان و احتمالاً به کتابهای پیشین اشاره کرده‌اند . و باز کتابهای دیگر مذهبی پهلوانی و حماسه‌های دینی مثل «رموز حمزه» و «حسین کرد شبستری» به وجود آمد که هم پیش از آن به صورت نقل بود و هم بعد از آن نقل میشد . همچنین در این دوره به تدریج انواع نقالی‌های رسمی مذهبی مانند : حمله خوانی ، روضه خوانی ، پرده داری ،

---

۱ - عالم آرای عباسی - بکوشش ایرج افشار ( چاپ تأیید اصفهان و

امیرکبیر ۱۳۳۴ ) ج ۱ ص ۱۹۱ .

۲ - همان کتاب . همان جلد ص ۱۹۰ .

۳ - نگاه کنید به سبک شناسی ج ۲ ص ۱۳۱ .



سورت خوانی و نیز يك نوع مبارزه و مناظره ای كه شكل تحول یافته ی مقابله های مناقب خوانان و فضایل خوانان بود با نام سخنوری پیدا شد .

«حمله خوانی» عبارت بود از نقل قسمتهائی یا وقایع مختلفی از کتاب «حمله ی حیدری» تصنیف میرزا محمد رفیع باذل ( مرگ ۱۱۲۴ هـ ق) شاعر ایرانی مهاجر به هند . این کتاب كه بر اثر مرگ ناظم آن ناتمام ماند در ۱۱۳۵ توسط میرزا ابوطالب میرفندرسکی به پایان رسید . موضوع حمله ی حیدری عبارت بود از زندگی پیامبر و حضرت علی و جنگهای ایشان ، تا ضربت خوردن و پایان زندگی حضرت علی .

«روضه خوانی» يك شكل دیگر از نقالی مذهبی است ، و آن عبارتست از داستانها و حوادث بیشتر مربوط به وقعه ی طف و ماجرای كربلا كه توسط روضه خوان روی منبر و در برابر جمع بیان میشود . روضه خوانی كه شاید از عهد صفویه یا پیش از آن به صورت تازه ی خود درآمد گمان میرود كه در اصل دنباله ی مناقب خوانی بوده باشد . این رسم ممكن است در هر موقع سال به مناسبتی برپا شود ولی به ویژه در روز اول محرم نقش معتبرتری می یابد . «گفته شده است كه نام روضه خوانی از یکی از نخستین و بهترین كتابهای در این باب یعنی «روضه الشهداء» اثر حسین واعظ كاشفی [قرن نهم و دهم هجری] گرفته شده است و خواندن این كتاب روضه خوانی گفته میشود ، ولی این عنوان بعدها بر خواندن نظایر آن مثل «طوفان البكاء» و «اسرار الشهادة» هم نهاده شد . سرگرمیهائی نظیر روضه خوانی معمولا در ماه محرم توسط ثروتمندان ، نجبا ، سیاستمداران و بازرگانان برپا میشود ، و ایشان چند واقعه خوان حرفه ای و مناسب را كه روضه خوان نامیده میشوند گرد می آورند و كم و بیش مهمانی مجللی به دنبال این مراسم میدهند ...»<sup>۱</sup>

معمولا روضه خوانان را به «واعظین» و «ذاکرین» تقسیم می کنند و گویند کار اصلی واعظین ارشاد مردم و کار اصلی ذاکرین بیان وقایع و حوادث مذهبی

---

۱ - A History of Persian Literature in Modern Times

از Browne (كمبریج - ۱۹۲۴) ص ۱۸۱ و بعد .

و «ذکر مصیبت» بوده است. بنا براین نقالان مورد بحث ما ذاکرین هستند نه واعظین. داشتن آواز خوش و اطلاع از موسیقی پایه‌ی کار ذاکرین قرار داشت و تسلط ایشان بر موضوعهای مورد نظرشان، شناختن روحیات تماشاگران و بافتن کلمات به‌هم، برای نقالی مذهبی ایشان شنوندگان و بینندگان بیشتری جمع میکرد. از لحاظ ترسیم و تجسم واقعه روضه‌خوانان چیره‌دست بوده‌اند، ولی چون این نقالی صرفاً جنبه‌ی مجلسی و مذهبی داشته است در آن به جای بازی و حرکت تکیه‌ی اصلی بر بیان و کلام بوده است.

باید اشاره کرد که در جاهای مختلف ایران و نیز عراق عرب روضه‌خوانی زنانه هم وجود داشته است که زمان پیدایش آن به درستی روشن نیست، ولی معلوم است که از اواسط عصر قاجاریه رسمیت داشته است. نامهای تعدادی از روضه‌خوانان تا به امروز مانده است. و چند کتاب و دفتری هست که میتوان این نامها را در آنها جستجو کرد.<sup>۱</sup>

و اما در مورد «پرده‌داری» یا «شمایل گردانی» باید ابتدا از خود «پرده» یا «شمایل» شروع کرد؛ پرده پارچه‌ایست که بر آن يك یا چند مجلس از زندگی و حوادث و مصائب خاندان پیغمبر را بارنگهای تیره نقش کرده‌اند. ممکن است نقش روی پرده متعلق به حادثه‌ی کربلا یا ضامم آن (حادثه‌ی مختار، یا صحنه‌های شکنجه و کشتار در بارگاه یزید) یا مربوط به معجزات و کرامات ائمه (مثل داستان حضرت علی و جوانمرد قصاب) باشد. در تصویرهای پرده‌ها معمولاً به واسطه‌ی مانع‌های مذهبی صورت معصومین نشان داده نشده است و تنها هاله‌ای از نور آنها را مشخص می‌کند، و عمق و فواصل در آنها تابع سنت رایج در نقاشیهای ایرانی است. برخی پرده‌ها فقط دارای جنبه‌ی تزیینی بود و آنها را به درودیوارها می‌آویخته‌اند. اما پرده‌ی نقل را که چون طوماری است با رشته‌ای از نقش‌هایی که هر يك دنباله‌ی نقش قبلی است معمولاً يك

---

۱ - رجوع شود به تذکره نصرآبادی (مثلاً صفحات ۳۷۱ و ۳۸۹) یا جغرافیای اصفهان از حسین بن محمد ابراهیم تحویلدار (انتشارات مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی - ۱۳۴۲) ص ۸۰ و نیز سرگذشت موسیقی ایران از روح‌الله خالقی (جلد اول - ۱۳۳۳) ص ۳۵۵ به بعد.

«پرده‌دار» در گوشه‌ای یا میدانی می‌آویخت ، لوله‌ی طومار را در برابر چشم



تصویری از زوال پرده‌داری در روزگار حال  
[ بخشی از يك عكس كار هوشنگ علم ]

تماشاگرانی که جمع شده بودند کم‌کم باز میکرد و حوادث نقش شده را با صدای گیرنده و آهنگ‌دار و آب و تاب و حواشی و لحن سوگه‌آور نقل می‌کرد و در برابر پولی می‌ستاند. پرده‌داری از جنبه‌ی نمایشی دارای حالت داستانی‌تر و سرگرم‌کننده و عامیانه‌تری نسبت به روضه‌خوانی است. این نقل مذهبی همراه با تصاویر در واقع یکی از نمایشی‌ترین شکل‌های نقالی است و شاید بتوان در میان اشکال عامیانه‌ی نمایشی مذهب آنرا بلافاصله پیش از تعزیه قرارداد. رشته‌ای از پرده‌داری بنام « صورت خوانی » امروزه چندان شناخته نیست ، ولی يك مدرك کوتاه و نسبتاً دقیق صورت خوانی و یکی از صورت - خوانان را چنین معرفی می‌کند : « - آنکه در بازارها نشسته صورتهای ملائکه و بنی آدم و معاملهای ایشان در روز قیامت باهم از عذاب و ثواب چون صورتهای پهلوانان و دیوان و جز آن به مردم بازگوید و بنماید و از هر يك چیزی بستاند. قمی اوحدی در تذکره‌ی خود در احوال علی صورت خوان نوشته که علی

صورت خوان - صورتی تخلص - مردی زبان آور بود، در میدان صفاهان که موطن اوست معرکه گیری کردی و صورت خوانی نمودی و فنون این امور را به غایت خوب دانستی و او را بسیار دیده و داستانها از او شنیده ام»<sup>۱</sup>

اما «سخنوری»<sup>۲</sup> را میتوان شکل دیگری از رقابت بین مذاقب خوانان و فضایل خوانان دانست؛ زیرا پس از رسمیت شیعه که طبعاً فضایل خوانی از میان رفت، آن بازی تنها می توانست به این صورت تحول یابد. به هر حال بنا بر سنت می گویند که دو برادر درویش بنام های خلیل و جلیل پایهی سخنوری را در عهد صفویه نهادند. هدف ایشان بزرگداشت خاندان علی بود و در برابر مخالفت ها، پایهی این کار با خون هفده کس از هفده صنف آبیاری شد. پس از تحولاتی سخنوری به شکلی که می شناسیم درآمد، و آن چنانست که در قهوه خانه ها ویا تکیه ها، دوتن درویش (و گاهی به تقلید آنها مردم دیگر) هر یک اشعاری در مدح و ثنای اولیای مذهبی شیعه و رد مذهب سنت می خواندند، و بین ایشان رقابتی در مدح کردن و تفوق جوئی بر یکدیگر بود. بدین ترتیب مبارزه و مشاعره ای به تفصیل در کار بود و تماشاگرانی بسیار و شوقی فراوان.

نشانه های اصناف هفده گانه که هر یک به صورت نمونه ی کوچک ساخته شده بود و در کنار پوستی بدیوار آویخته بود، همچنین «سردم» و غیره آرایش زمینی این صحنه بوده است. تماشاگران گرداگرد نشسته به دند و در میان هر یک از آن دور قیب سعی داشت که با بحر طویل ها و رجز های منظومی که به آواز میخواند، حریف را از میدان بدر کند و بنا بر رسم او را برهنه کند. چنین مراسمی در شبهای ماه رمضان در قهوه خانه ها، و در ایام بعد از عاشورا و روضه خوانیهای ماه صفر در برخی تکیه ها از شب تا صبح برگزار میشد. در شهرهایی که همچشمی های محلی وجود داشت در حقیقت رقابت بین دو سخنور تبدیل به رقابت بین دو محله

---

۱- فرهنگ آندراج. ذیل: صورت خوان.

۲- تفصیل بیشتر را در مقاله ی: سخنوری از محمد جعفر محجوب (مجله ی سخن دوره ی نهم - ۱۳۳۷) و نیز کتاب: تاریخ ورزش باستانی از پرتو بیضائی (چاپ اول - ۱۳۳۷) صفحات ۲۴ تا ۲۶ به بینید.

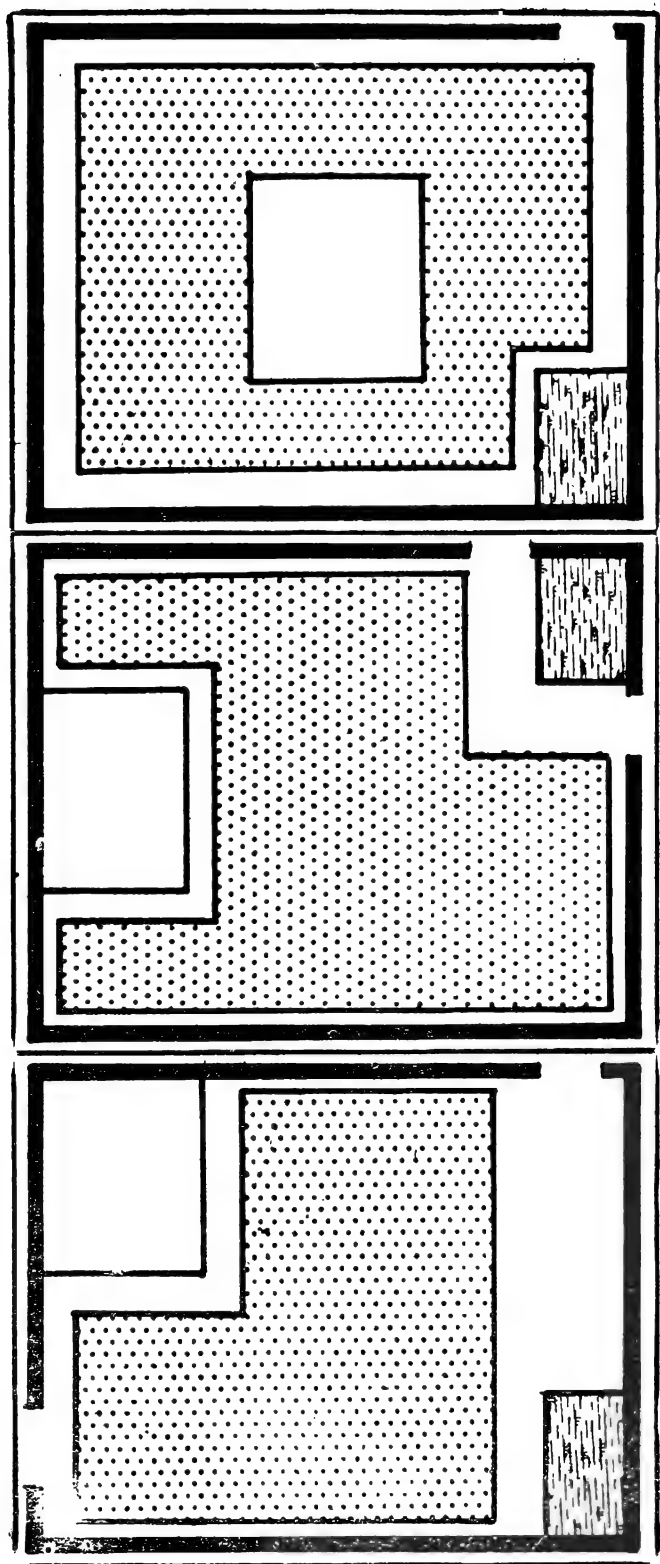
می‌شد و مشاجره هائی پیش می‌آورد که منجر به دعوت شورای شهر و محل برای قضاوت می‌گردید .

درویش‌های نقال منسوب به سلسله‌ی عجم (که سخنوری خاص مربوط به ایشان بود ) دارای هفت طبقه بودند، که از آن میان « نقیب » رئیس نقالان و سخنوران و دارای سمت «نقال باشی دربار» بود و دادن اجازه به نقالان و سخنوران و اعطای مقامات سلوک نیز با او . نقیب نقابت را به ارث می‌برد .

درکنار روایت‌ها و نقلهای مذهبی، بازهم قصه‌خوانی و شاهنامه خوانی ادامه داشت. «سرجان مالکم - Malcolm» حدود که یکصد و هشتاد سال پیش در طهران بوده در کتابش «تاریخ ایران» (نخستین چاپ ۱۸۱۵) بهترین تشریح را از نقل و بازیگری نقال می‌کند : «از اسباب و اوضاع سلطنت ایران یکی قصه خوانست که آنرا نقال شاه گویند و صاحب این منصب شخصی باخبر از تواریخ و مستحضر از اخبار و اشعار و نوادر و نکات و دقیقه یاب و نکته سنج باید . ایرانیان اسباب تماشا بسیار دارند ، لکن به نوعی که تقلید در فرنگستان رسم است ندارند ، مگر قصه خوانان ایشان که به شخص واحد - در حین تقریر حکایات - مجلسی بالتمام هستند . از تبدیل حرکات و تغییر آواز - به مقتضای حالت اشخاص مختلفه - در حالت عدیده مثل ؛ غضب و حلم و عشق و سرور و غم سلطنت و گدائی امارت و چاکری، عاشقی و معشوقی ، فرمان بری و فرمانروائی در یک شخص واحد دیده می‌شود...» «درویش صفر شیرازی» از بهترین قصه‌خوانانی است که محرر اوراق در ایران دیده است . حرفت قصه خوانی در ایران باعث شهرت و مایه‌ی منفعت است. و کسی که در خدمت سلطان به این منصب ممتاز است، همیشه در حضور است، و همچنین در اسفار مستلزم رکابست. در هزار و هشتصد و عیسوی [۱۸۸۸ شمسی] که محرر اوراق دوباره به ایران رفت ، در عرض راه از اتفاقات حسنه با «ملا آدینه» قصه‌خوان فتحعلی‌شاه اتفاق ملاقات افتاده آشنا شدیم ، از بهترین رفقای سفر بود . زحمت طول منزل به حکایات و صحبت‌های شیرین او فراموش میشد...»

---

۱ - تاریخ ایران تألیف سرجان مالکم صاحب بهادر . ترجمه‌ی میرزا حیرت ( ناشر کتابفروشی سعدی - چاپ عکسی از روی نسخه‌ی ۱۸۷۶ م بمبئی) ج ۲ ص ۱۹۷ و ۱۹۸ .



سه شکل قرار گرفتن تختگاه یا سکو در قهوه خانه برای نقالی . این نقشه که نشان دهندهی تختگاه و جای تماشاگران و پیشخوان قهوه خانه است میتواند معروف سه گونه صحنه‌ی قهوه‌خانه‌ای باشد : صحنه‌ی گرد، صحنه‌ی سه‌طرفه و صحنه‌ی دوطرفه . همین صحنه‌ها به‌اضافه‌ی صحنه‌ی یکطرفه در قهوه‌خانه‌های عهد قاجاریه به بعد برای « بقال‌بازی » و « تقلید » به‌کار رفت .

چندین سیاح دیگر نیز دریادداشت‌های خرد ازنقلان وشاهنامه‌خوانان به عنوان بازیگرانی چیره دست یاد کرده‌اند و ما از شرح گفته‌های مکرر آنها می‌گذریم وهمچنین از شرح‌راویانی که شاعران درباری در عصر برخی پادشاهان قاجاری (به تقلید از دربار غزنوی) داشتند، می‌پردازیم به «گورانی‌بڑها» و «عاشق‌ها» و «عاشق‌چی‌ها» که دسته‌ی اول بیشتر در کردستان و دسته‌ی دوم در آذربایجان و طالش و اطراف ساوه و گاه دشت گرگان و دسته‌ی سوم در دههای خراسان به کار قصه گوئی و خنیاگری مشغول بودند.

در برابر قصه خوانان مذهبی یا حماسی و ملی این دورگردان که مبدء پیدایشان پیدا نیست ولی بسیار قدیمی است، قصه‌های قهرمانان محلی و عامیانه را - میخواندند، با حفظ روح بیابانی و لطافت صحرایی این قصه‌ها و اغلب ترك زبان بودند. هر دسته دو یا سه نفرند که چگورو بالابان و گاهی سرنامی نوازند و قصه‌را هم می‌گویند وهم می‌خوانند؛ زیرا همیشه بخش بزرگی از داستان باشعر و موسیقی و آواز بیان میشود. نوع نقل داستان به این گونه است که گفت و گوها و سؤال و جواب‌ها را هر دو نوازنده به آواز رد و بدل می‌کنند - هر یکی به جای يك قهرمان داستان - اما توصیف جایها و منظره‌ها و آدم‌ها را معمولا آن که چگور می‌زند بدون آواز می‌گوید. این قصه گویان دوره گرد و گمنام هر چند یکبار که در دهی ماندگار میشدند به مجلس‌های شادمانی می‌رفتند.

در اردمین ازدههای ساوه رسمی است که گاه بزرگان محل دوعاشق را به مجلس‌های جشن و سرور خود دعوت می‌کنند و از نقلی و نفری آنها مسابقه‌ای ترتیب می‌دهند با عنوان «بسلشماق» و به این شرح: هر يك از دوعاشق به جای یکی از آدمهای بازی قرار می‌گیرد و با ساز و آواز قسمت مربوط به او را اجرا می‌کند، مثلا یکی به جای «اصلی» و دیگری به جای «کرم» و هر کدام باید جواب‌هایی را که در کتاب تدوین شده‌ی این داستان در برابر سؤال‌های دیگری آمده از بر بخواند و این بازی پیش میرود تا آنکه یکیشان از ادامه‌ی آن عاجز بماند و بیازد.

داستان‌ها و نقل‌های عامیانه‌ی بزرگی از راه این خنیاگران حرفه‌ای

به دست آمده است : چون : کور اوغلی ، اصلی و کرم ، عاشق غریب که در - آذربایجان ایران و شوروی ، ارمنستان و قسمتهای شرقی ترکیه نقل می شود و چاپ هم شده است . و نیز داستانهای ظاهراً تدوین نشده ای چون خسته قاسم و شاه اسماعیل که خواندن آنها بیشتر در اردمین ساوه جریان دارد - بگذریم . در عصر قاجاریه نقالان بیشتر در شهرهایی که پاتق های همه گیر چون قهوه خانه ها داشته اند ، خصوصاً در طهران و اصفهان متمرکز شدند . در شهرهایی که قهوه خانه های بزرگ یا مراکز دیگری برای گرد آمدن مردم عامی وجود نداشت نقالی رشد نکرد . يك صورت بیست و پنج تایی از نامهای قهوه خانه های معتبر طهران عهد قاجاریه به این طرف در دست است که جای نقل گفتن نقالان و بعد نمایش های «خیمه شب بازی» و «تقلید» های «تقلیدچی ها» بوده است . ولی نقالی از دهی دوم و سوم قرن اخیر به واسطه نفوذ تمدن غرب و ظهور سرگرمیهای تازه و از رواج افتادن قهوه خانه ها به تدریج شکوه خود را از دست داد .



نقال یکی از چهره های مهم واصل بازیگری در نمایش ایران است و برخی واقعه خوانان به راستی از چیره دست ترین بازیگرانند . واقعه خوانی کاری سخت و تخصصی است و بر پایه اصول و سنن ، یا به بیانی دیگر هنری است محتاج پختگی و دانستن فنون و شگردها . هر نقال متخصص در کاری است : حمزه خوانی ، حمله خوانی ، شاهنامه خوانی و ... کارشان آنچنانکه دیده ایم و میدانیم برخوردار از يك نوع آگاهی دقیق و آموختگی پیش خود از روانشناسی مردم است و تسلط عجیب ایشان بر جمع و برخورد از همین ناشی می شود . مختصر باید گفت که اینان به درستی می دانند که کجای قصه شان برای مردم هیجان انگیز است و چگونه بگویند تا بیشتر برانگیزد ؛ با به وجود آوردن وقفه هایی در بیان ، آهنگ دادن به کلام ، بالا و پائین بردن به موقع دست و سر ، کش دادن مطلب ، گاه نجوا کردن و بی فاصله فریاد کشیدن ، گاه لرزاندن صدا و نیز عوض کردن صدا ، خصوصاً کوفتن کف دستها بهم و پا بر زمین زدن ، و



همچنین با معالق نگه داشتن واقعه درجائی حساس ، تماشاگر را در هیجانی مطبوع نگه می دارند . به اضافه ای اینها نقال با آنچه از بازیگری و حرکات بیانی چهره میداند و خوب میداند ، و نیز با قرار دادن خود در موقعیتهای حاد قهرمانان - که آنها را خوب حس می کند و خوب منتقل می کند - در واقع برای تجسم داستان خود نهایت توانائی را به کار می برد . همین پشتوانه ای مکتب نقالی بود که در قرنهای اخیر روش بازیگری يك نمایش نوظهور یعنی «تغزیه» را یاری کرد تا از لحاظ شکل به آن درجه از کمال برسد . گفته ایم و باز میگوئیم که این بازیگر - نقال - به تنهایی چندین بازیگر است و بارها دیده ایم که چندین نقش را به طرز قانع کننده ای ایفا میکند ، و میدانیم که عوامل تقویتی نمایشی از قبیل تزیینات صحنه یا موسیقی هم به کمکش نمی رود . زمینه ای صحنه ای که تماشاگر می بیند همان قهوه خانه است ؛ شمایل هایی که به دیوار آویخته ، باریکه ای از کاشی ها به عرض نیم ذرع تقریباً و با صورت شاهان داستانی و باستانی ( برای قصه گوینان فضای باز که این هم نیست مگر در مورد پرده دار و پرده اش) و موسیقی که می شنود آوازی است که خود نقال یکی دوبار به کوتاهی بین سخنانش می خواند .

هنگام شروع نقل در هر جا ، نخست يك «پیشخوان» که شخصی است از دوستداران نقل و اغلب فرزندان نقال (و گاهی نقال معتبر نسل بعد) غزلی یا قطعه ای یا شعری دیگر را از شاعران بزرگ پیشین به آوازی خواند . سپس نقال بالای تختی که در قهوه خانه زده اند و نوعی سکو است ، می رود ، یا اگر فضای آزاد بود و نقال جای بلندتری به دست نیاورد به میان حلقه ای مردم - طبیعی ترین شکل صحنه - می رود ، دعائی می خواند و صلواتی می فرستد و شروع میکند و معمولاً برای القاء بهتر داستان عصا یا چوبدستی (که ادبا مطرازش می خوانند) به دست می گیرد .

کسانی که در قهوه خانه پای نقل نشسته اند آزادند ، چپق یا قلیان میکشند ، تخمه می شکنند ، گاه می آیند و گاه می روند ، ولی درهمه حال دلشان پیش نقل است ، گرچه بارها آنرا شنیده اند و از بر شده اند و برای اهل خانه یا رفقا شان گفته اند . و هر دسته طرفدار قهرمانی هستند ، خصوصاً طرفدار سهراب ، در مجلس هایی که نقال به داستان «رستم و سهراب» می رسد ، و به مرگ سهراب می رسد ،

و به آنجا که باید می‌رسد، بسیاری گریه می‌کنند و برخی از محوطه خارج می‌شوند تا خبر مرگ سهراب را نشنوند. بارها شده است که پول‌یادر دهها گاو و گوسفند بسیار به نقل داده‌اند تا از کشتن سهراب منصرف شود. بین ایل‌های کوچ‌کننده‌ی دشت‌ها که برای گرم نگاه داشتن روحیه‌ی افرادشان شاهنامه‌خوان دوره‌گرد شاهنامه می‌خواند، تنها پای داستانهای این کتابست که اشک ریختن دلیل نامردی نیست، و هر کس می‌تواند در آن بیشتر و بهتر گریه کند. تا بیست یا سی سال پیش گاه برخی نقالان زره و خود می‌پوشیدند و به پیشخوان نیز زره و خود می‌پوشانیدند و ماجرای مرگ سهراب را حین نقل بازی و اجرا می‌کردند. در برخی مجلسهای سهراب‌کشی، شیرزادکشی یا اسفندیارکشی بزرگان و رجال محله را به قهوه‌خانه دعوت می‌کردند، بیشتر این جلسه‌ها را به عصر جمعه می‌انداختند. در پایان این گونه مجلس‌ها از نقل می‌خواستند که برای سهراب و شیرزاد و دیگران آموزش طلب کند و روضه بخواند، او می‌خواند و دعا می‌کرد - و این داروی آن اندوه.

از نقالهای قرن اخیر طهران و اصفهان چند نامی در دست است؛ معیر الممالک که نقال دربار و خانه‌های بزرگان بود و فخرالدوله خواهر ناصرالدین شاه داستان‌های «امیر ارسلان» و «زرین‌ملک» را از روی گفته‌های او ثبت کرد<sup>۱</sup> حاج حسین بابای مشگین که گویند «برزنامه» را از نظم به نثر درآورد، میرزا رحیم، غلامحسین غول‌بچه، حاج مرشد عباس، میرزا حسین باروت کوب، سید جلال نقال، مرشد رجبعلی، کریم لوطی‌عظیم، میرزا غلامعلی، مرشد برزو، و چند تنی که امروزه نقل می‌گویند چون مرشد کریم گلشنیان و مرشد اکبر قشقایی.

در عصر ما، در روزگاری که این نوشته نوشته می‌شود، نقالی هم دارد فراموش می‌شود. و اگر نقالی فراموش می‌شود این از خواص شهرهایست که می‌خواهند تمدن اروپائی به خود بگیرند، و تمدن اروپائی را از ظاهر آن بگیرند و می‌گیرند. در دهها این تغییر کمتر پیش آمده، در شهرها بیشتر و در طهران بسیار. در هر قهوه‌خانه جعبه‌ی کوچکی هست که هم فیلم پخش می‌کند هم آواز، هم اخبار و هم تفسیر اخبار. و نقالان کم‌کم می‌روند خانه‌هاشان و می‌میرند.

۱ - سلسله مقالات: رجال عهد ناصری (بخش: فخرالدوله) از دوستعلی معیر الممالک در مجله‌ی یغما (سال هشتم - ص ۵۵۶).

## نمایشهای عروسکی



نمایشهای عروسکی را ما امروزه با به کار بردن دو عنوان یکی «سایه بازی»، و یکی «خیمه شب بازی» از هم جدا می کنیم ، اما در قدیم این دو نمایش به دلیل شباهت های ظاهری مجموعه ی واحدی بشمار میرفته است ، و هنوز دانش نظری نمایش آن دقت را نیافته بود که به هر يك نامی جداگانه بدهد .

در سایه بازی داستان با حرکات چند عروسك که در برابر يك منبع نور سایه هاشان بر پرده می افتاد نشان داده میشد . اما در خیمه شب بازی تماشاگر مستقیماً عروسك های متحرك با بعد و رنگ را بر صحنه میدید نه سایه هاشان را . به ظاهر عوامل و وسایل هر دو بازی یکی است ، ولی عملاً در نوع عروسكها تفاوتی است که تفاوت های فرعی تری را به دنبال می آورد : عروسك در سایه بازی از چرم کدر، و گاه به عکس از پوستی شفاف و ظریف (که نور از آن بگذرد) ساخته میشد، به این ترتیب ساختن مفاصل حرکتی عروسك سایه بازی کاری ظریف و مشکل و حرکت دادنش بانخ ناممکن بوده است ؛ زیرا سبك وزنی عروسك سبب میشد که حرکت دادن یکی از اعضاء تمامی بدن را به حرکت آورد ، پس در سایه بازی عروسكها بانی های نازك حرکت داده میشدند . اما عروسك خیمه شب بازی با پارچه و چوب و غیره ساخته میشد و به نسبت بلندیش دارای ابعاد طبیعی بود و

نیز دارای رنگ و لباس و چهره سازی نسبتاً طبیعی، و ساختن مفاصل حرکتی و جنبانیدن دست و سرو پا در آن اشکال عروسک سایه بازی را نداشت، و چون وزن کافی عروسک مانع از تکان های زائد میشد میتوانستند آنرا با نخ یا رشته هایی دیگر حرکت دهند و میدادند.



از قدیم برای نمایشهای عروسکی در زبان فارسی چند اصطلاح کم و بیش شناخته وجود داشته است: «خیال» یا «خیال بازی» یا «بازی خیال» بیشتر (ونه همیشه) خاص سایه بازی بوده است، و از «شب بازی» و «پرده بازی» و «لعبت بازی» مقصود گاه نمایش سایه و گاه خیمه شب بازی. نیز «لعبت باز» به اجرا کننده ی هر دوی اینها می گفته اند و «خیال باز» به مجری سایه بازی و گاه «صورت باز» را به عامل خیمه شب بازی و «لعبت» را بیشتر و «پیکر» و «صورت» و «صور» را کمتر به عروسکهای این دو بازی. واژه هایی که شمردیم امروزه مورد استعمال نمایشی ندارند، ولی از این میان «شب بازی» همانست که امروزه جزئی از ترکیب «خیمه شب بازی» شده و مستقلاً برای نمایش آشکار عروسکها (ونه سایه هاشان) به کار میرود، نیز «صورت» هنوز یکی از نامهایی است که عروسک را با آن میشناسند.

در مورد این که نمایشهای عروسکی از کجا به ایران آمده اغلب بحث هایی درگیر شده است. به نظر این نویسنده لازم نیست که حتماً این بازیها از جای دیگری به ایران آمده باشد، و حتی خیلی طبیعی است اگر ذوق تفنن طلبی یا حس کنجکاوی مردمی از این دیار هم - مثل هر جای دیگر - در یکی از مراحل خود به کشف نمایش با عروسک یا سایه منجر شده باشد. در این مورد گفتنی است که بخش مهمی از مردم این دیار روزگاری چادر نشین بوده اند و شب هنگام آتش می افروخته اند و لابد فکر سایه بازی را از سایه های متحرکی که نور از ایشان بر دیوارهای پارچه ای چادر می انداخت گرفته بوده اند؛ و ادامه ی همین فکر ناچار بازی به وسیله ی اشیاء یا بریده هایی از طرح بدن حیوان و انسان و غیره را باعث شده بوده است، و سپس فکر ساختن عروسک را برای نمایش سایه ی آن و سپس فکر ساختن عروسک را برای نمایش خود آن. و بعد دور نیست که بر اثر

همسایگی هند با ایران، و نیز از آن رو که راه بریشم از ایران میگذشته، عروسکهای هندی یا چینی هم به ایران رسیده باشد احتمالاً با عروسکهای ایرانی ترکیب شده باشد. در این مورد بهتر است یادآور آن شش هزار نوازنده و بازیگر دوره گرد یا کولی هندی شویم که در زمان بهرام گور به ایران آمدند و طبعاً (یا به قول نظامی: قطعاً) بازیهای عروسکی هم یکی از کارهای سرگرم کننده‌ی آنان بوده است.<sup>۱</sup> از دوره‌ی اسلامی این نمایشها تا چهار قرن اطلاع مستقیمی نداریم، و از قرن پنجم به بعد است که در شعرهای شاعران اشاره به این نمایشها و تعدادی از واژه‌های آنها دیده میشود. از وجود این واژه‌ها در زبان ادبی میتوان پی برد که نمایشهای عروسکی و اصطلاحهای مربوط به آن در چهار قرن اولیه‌ی اسلامی نیز - لااقل به طور پراکنده - بین مردم بوده است تا همچنانکه معمولست پس از گذشت زمانی دراز رفته رفته مورد قبول سخنوران قرار گیرد و وارد در زبان ادبی شود. اسدی طوسی (قرن پنجم ه) در گرشاسبنامه هنگام وصف بی ثباتی طبیعت و ناپایداری بودن زندگی میگوید طبیعت تر دست دو پرده (ظاهراً روز و شب) آویخته است و از این دو، تصاویر یا سایه‌های گوناگون به هیئت جانداران بیرون می‌آورد:

چه چا بولك دست است بازی سگال

که در پرده داند نمودن خیال

دو پرده بدین گنبد لاجورد

ببندد همی که سیه گاه زرد

به بازی همی زین دو پرده برون

خیال آرد از جانور گونه گون<sup>۲</sup>

بعد از این خاقانی (قرن ششم ه) هم لعبت باز آورده است و هم خیال باز:

- مجمره گردان شمال، مروحه زن شاخ بید

لعبت باز آسمان، زوبین افکن شهاب

---

۱ - رجوع شود به فصل: نمایش‌های پیش از اسلام.

۲ - گرشاسبنامه - به کوشش حبیب یغمائی (بروخیم - ۱۳۱۷) ص ۶.

– در پرده‌ی دل آمد دامن‌کشان خیالش  
 جان شد خیال بازی در پرده‌ی وصالش<sup>۱</sup>  
 ولی گفته‌های نظامی در این مورد صریح‌تر است . از بین اشعار فراوان او که در  
 آنها به نمایش‌های عروسکی و پرده‌ای که از پس آن عروسک‌ها را بیرون می‌آورند  
 اشاره شده ، ادبیات ذیل محکم‌ترین دلیل وجود این هنریافتن در زمان شاعر  
 (قرن ششم و اوایل قرن هفتم) است \* :

– هر نفسی از سر طنازی بی

بازی شب ساخته شب بازی بی

– لعبت بازی پس این پرده هست .

گر نه براو این همه لعبت که بست

– وعده‌ی تاریخ به سر نامده

لعبتی از پرده به در نامده<sup>۲</sup>

یا :

– چو در بازی شدند آن لعبتان باز

ز مانه کرد لعبت بازی آغاز

– در اندیشه که لعبت باز گردون

چه بازی آردش ز آن پرده بیرون

جهان ناگه شبیخون سازی کرد

پس آن پرده لعبت بازی کرد

– چو لعبت باز شب پنهان کند راز

من اندر پرده چون لعبت شوم باز<sup>۳</sup>

– بازی آموز لعبتان طراز

از پس پرده گشت لعبت باز<sup>۴</sup>

۱ – دیوان خاقانی- به کوشش دکتر سجادی (زوار-۱۳۳۸) ص ۴۴ و ۲۲۸

\* دیده شود کتابهای نظامی گنجوی - به کوشش وحید دستگردی (ابن سینا -

چاپ دوم بین ۱۳۳۳ تا ۱۳۳۵) :

۲ – مخزن الاسرار صفحات ۴۶ و ۹۸ و ۱۱۰ .

۳ – خسرو شیرین . صفحات ۶۱ و ۲۱۸ و ۳۷۶ .

۴ – هفت پیکر . صفحه‌ی ۲۳۰ .

می بینیم که دائماً از عروسك باز که پس پرده نشسته است و عروسکها را به بازی می آورد گفتگومی کند. و اینهاست دوبیت دیگر از نظامی درباره ی «شب بازی»:

– نیست بازی ز شیر بردن تاج

تا چه شب بازی آورد شب داج

– خسبم امشب ز راه دمسازی

تا نبینم خیال شب بازی<sup>۱</sup>

چند شعر هم دارد درباره ی «پرده بازی» که صریح نیست و به جای آن توصیف شاعرانه ای دارد در بیان طبع پست طبیعت و آمده است این طبیعت را تشبیه کرده است به عامل خیمه شب بازی که هر بار عروسکهای کهنه اش را دور می اندازد تا عروسکهای نوئی به کار برد:

به هر مدتی گردش روزگار

ز طرزی دگر خواهد آموزگار

به بازی در آید چو بازیگری

ز پرده برون آورد پیکری

بدان پیکر از راه افسونگری

کند مدتی خلق را دلبری

چو پیری در آن پیکر آرد شکست

جوان پیکری دیگر آرد به دست<sup>۲</sup>

و اینست یکی از مهمترین شعرهایش راجع به «بازی خیال» یا «خیال بازی»:

شب و روز از این پرده ی نیلگون

بسی بازی چابك آرد برون

گر آید زمن بازیی دلپذیر

هم از بازی چرخ گیرنده گیر

ز نیرنگ این پرده ی دیرسال

---

۱ – هفت پیکر . صفحات ۹۶ و ۲۴۶ .

۲ – اقبالنامه . صفحه ی ۱۰ .

خیالی‌شدم چون نبازم خیال  
بر آنم که این‌پرده خالی‌کنم  
در این‌پرده جادو خیالی‌کنم  
خیالی برانگیزم از پیکری  
که نارد چنان هیچ بازیگری<sup>۱</sup>

و تك بيت‌های دیگری که از آوردن آنها صرف‌نظر کرده‌ایم . گمان می‌رود این شعرها آن صراحت را داشته باشد که بدون نیازی به تفسیر و تشریح وجود نمایش‌های عروسکی را در قرن‌های ششم و هفتم تأیید کند .

اما در مورد خیال و سایه در حوزه‌ی فرمانروایی اسلامی «صبری عزت- سیاوش‌گیل Sabri Esat Siavushgil» در رساله‌اش «قره‌گوز»<sup>۲</sup> گزارش‌هایی می‌دهد که یادآوری آنها برای مطالعه در سابقه‌ی نمایش سایه در ایران مفید است . آنچه را که او گفته است مختصر می‌کنیم ، گوید : «پیش از آن که ابن دانیال موصلی رساله‌ی «طیف‌الخیال» خود را در زمان Baybars ( ۱۲۶۰ تا ۱۲۷۷ م ) یکی از مملوک‌های ترك مصر بنویسد برخی از متقدمین عرب [و ایرانیان عربی‌نویس] به نمایش سایه با عنوان‌های «ظل‌الخیال» و «خیال‌الظل» و «خیال‌الستاره» اشاره کرده بودند . از آن جمله ابن حزم ، علاء‌الدین العزولی ، محیی‌الدین عربی و ابن‌فارض . عزولی در کتابش «مطالع‌البدور» آورده است که صلاح‌الدین ایوبی (قرن ششم هـ) با قاضی فضل [یا فاضل] در يك جلسه‌ی نمایش سایه شرکت کرد، و قاضی که از شدت تعصب می‌خواست جلسه را ترك کند از ترس صلاح‌الدین تا پایان بازی نشست و آخر کار که صلاح‌الدین نظر او را پرسید از این بازی تمجید بسیار کرد ... ترک‌های آسیای میانه نیز مدتی بود که این نمایش‌ها را می‌شناخته‌اند و به آن اسم «کقورچك» یا «کاوورچك» یا «کبرچوك» می‌دادند. لفظ «کورچك» کم‌کم به لغت «کل کورچك» در لهجه‌ی

۱ - شرفنامه . صفحه‌ی ۶۸ .

۲ - Karagöz ( ۱۹۵۱ - استانبول . از انتشارات مدیریت کل مطبوعات ، رادیو و سیاحت ) به فرانسه .



ترگی آسیای میانه تغییر کرد و به طور مشخص معرف خیمه شب بازی شد. دردوران ما نیز نویسنده‌ی روسی « ساموئیلوویچ » در کتاب کوچکی که راجع به صنعت هنرمندان ترکستان شوروی نوشته است می گوید بازی سایه در آن نواحی هنوز با عنوان « چادر خیال » رواج دارد .

باید یادآوری کرد که این ترکستان روزگاری جزء ایران بوده است، و هنوز هم مردمش خصوصاً در آن طرفهای نزدیک خراسان به گویشی مرکب از فارسی و ترکی صحبت می کنند ، و تعجبی نیست اگر دوری نسبی شان از محل تقاطع سیاست شرق و غرب سبب شده باشد که تا امروز هم کمی از روحیه‌ی خود و عوامل پیوسته به آن از جمله سایه بازی خودشان و نیز ترکیب ایرانی « چادر خیال » را حفظ کرده باشند .

به هر حال از شرح سیاهوشگیل معلوم می شود که در قرن ششم و هفتم نمایش سایه در حوزه‌ی فرمانروایی اسلامی شناخته و رایج بوده است . به طوری که معلومات نظری مربوط به آن در کتاب های علمی وارد می شده . دیگر اینکه در بیشتر جاهای این حوزه بازیهای عروسکی را بالفظ « خیال » می شناخته اند ، و همان طور که دیده ایم این به معنی تصویر سایه است و همان جزئی است که در « فانوس خیال » هم وجود دارد و آن فانوس تصویرها یا سایه های تصویرهایی را نشان می داده است .

مشهورترین گفته در باره‌ی خیمه شب بازی رباعی خیام ( قرن ششم و هفتم هجری ) است :

ما لعبت کانیم و فلك لعبت باز

از روی حقیقتی نه از روی مجاز

بازیچه همی کنیم بر نطع وجود

افتیم به صندوق عدم يك يك باز<sup>۱</sup>

در دلالت این رباعی بر وجود نمایش های عروسکی در آن عصر شکی نیست و بنا بر آن معلوم است خیام نطعی که عروسکها را روی آن به بازی می آوردند

---

۱ - رباعیات عمر خیام (مسکو - ۱۹۵۹) ورق ۳۰ .

و همچنین صندوق را که پس از پایان نمایش عروسکها را در آن می‌نهادند ، بیاد داشته است .

عطار ( قرن ششم و هفتم ه ) در جاهای مختلف با اصطلاح « پرده بازی » اشاره‌هایی می‌کند که گاه سایه بازی و گاه خیمه شب بازی را در برمی گیرد :

– گربه شاهی سرفرازی می‌کنی

طفل راهی پرده بازی می‌کنی<sup>۱</sup>

– توجه مردان بازی خیالی

شده بالغ چو طفلی در جوالی

– سخن در پرده گوی از پرده سازی

رها کن این خیال و پرده بازی<sup>۲</sup>

از این میان بیت دوم چندان صریح نیست ؛ جوال شاید اینجا معادل صندوق باشد، ولی بیشتر ممکن است استوانه‌ی پارچه‌ای عروسک بازی دستی باشد که از میانش عروسکها را بالا و به نمایش می‌آوردند.

اما بعد؛ توضیحات کتاب «اشترنامه» که در دو بخش آن از پرده بازان یاد کرده است اهمیت دیگری دارد. اشترنامه هنوز معلوم نیست که از فریدالدین عطار نیشابوری باشد، ولی ظاهراً از هر کس دیگر هم که باشد تاریخ تصنیف آن از قرن هفتم یا هشتم هجری تجاوز نمی‌کند. بخش اول گفته‌های اشترنامه اینست ذیل ؛ حکایت استاد ترك و پرده بازی او :

پرده بازی بود استاد بزرگ

چابکی دانا ، ولی از اصل ترك

صورت الوان عجایب ساختی

دائماً با خویش بازی باختی

هر صورکان ساختی در روزگار

خرد کردی دیگر آوردی به کار

جمله صورت نقش رنگارنگ داشت

---

۱ – منطق الطیر ( تأیید اصفهان - چاپ سوم - ۱۳۳۶ ) ص ۱۱۴ .

۲ – اسرارنامه به کوشش دکتر سید صادق گوهرین ( تهران - ۱۳۳۸ ) صفحات ۴۳ و ۱۲۹ .

هر يك از رنگی دگر بیرون نگاشت  
 هفت پرده ساختی از بهر کار  
 جمله رنگارنگ ، پر نقش و نگار ...  
 بود نطعی مرورا خوب و لطیف  
 آنهمه صورت در آنجا بد خفیف  
 هفت مزدور از پس آن پرده بود  
 سالها با جمله شان خو کرده بود ...  
 و دیگر تحت عنوان ؛ حکایت استاد نقاش :  
 بود استادی عجایب ، ماه و سال  
 مردم از نوعی بیبازیدی خیال  
 پرده پی در پیش رویش بسته بود  
 در پس آن پرده او بنشسته بود  
 از صورها مختلف او بی شمار  
 کرده اندر هر خیالی او نگار  
 ریسمانی بسته بد بر روی نطع  
 از صورها جمع کردی پیش نطع  
 جمله اندر ریسمان دانی فنون  
 بود نقاشی عجایب ذوفنون  
 هر چه در عالم بدی از خیر و شر  
 جملگی کردند [میکرد؟] آنجا سربسر  
 نقش انسانات هم بر کرده بود  
 نقش حیوانات بی مر کرده بود  
 از وحوش و از طیور و هر چه هست  
 کرده بود از نیست آنجا گاه هست

---

۱ - اشترنامه - به کوشش دکتر مهدی محقق (از نشریات انجمن آثار ملی -  
 ۱۳۴۰) ص ۲۰ .

از برون پرده آن میباختی  
 از درون آن کار را میساختی  
 بر سر آن نطع چابك دست بود  
 هر چه بود اورا همه دردست بود  
 داشت صندوقی درون پرده او  
 جملگی پر دخته آنجا کرده او  
 چون برون کردی صورها را از آن  
 اوفکندی اندر آن بند روان ...  
 چون ببازیدی بهر کسوت بر آن  
 در کشیدی بند آن از خود روان  
 بگسلانیدی صورها اوستاد  
 پس بدادی هم در آن ساعت به باد  
 پس نهادی آن به صندوق اندرون  
 اوفکندی آن بزرگ رهنمون  
 اندر آن صندوق افکندی ورا  
 کس نمی‌پرسید از او این ماجرا ...<sup>۱</sup>

از بخش اول اینها بدست می‌آید: استاد گرداننده ترك بوده، هفت شاگرد  
 داشته با عروسکهای رنگ رنگ، از نطع و پرده و غیره هم که به صراحت نام  
 میبرد. دردومی گوید استادی بود که نقشهای عجیب از مردم و حیوانات و گاهی  
 موجوداتی که وجود خارجی ندارند نمایش می‌داد. خود درون پرده می‌نشست  
 و از بیرون آنها را نشان می‌داد. از صندوق عروسکها هم سخن گفته. و ضمناً  
 معلوم می‌کند که این استاد عروسکهای نخ‌بی به کار می‌برده است.

دیگر جایی که بهما اطلاعی از خیمه شب بازی میدهد کتاب عظاملك جوینی  
 است، یعنی «تاریخ جهانگشا» که شامل حوادث دوران مغول است تا سال ۶۶۵  
 هجری قمری. در فصل ذکر صادرات افعال او کتای قآن (قرن هفتم ه) گوید:

---

۱ - اشترنامه - ص ۱۷۱ .

« دیگر از ختای لعا بان آمده بودند ، و لعبتهائی ختائی عجیب که هرگز کس مشاهده نکرده بود از پرده بیرون می‌آوردند . از آن جملت يك نوع صور هر قومی بود . در انتهای آن پیری را با محاسن سپید کشیده و دستاری در سر پیچیده ، در دنبال اسب بسته بروی کشان بیرون آوردند . پرسید که صورت کیست ؟ گفتند صورت مسلمانی است که لشکرها ایشان را برین نمط از بلاد بیرون می‌آوردند . فرمود کار لعب در توقف دارند ...<sup>۱</sup>»

مدرک دیگری که داریم و مربوطست به نمایش سایه ، گفته‌ی « یا کوب G. Jacob ، آلمانی محقق و متخصص تاریخ جهانی نمایش سایه است . یا کوب در کتابش « تاریخ تئاتر سایه »<sup>۲</sup> می‌گوید : « در زمان سلطان اورهان عثمانی [قرن هشتم هـ] مردی بنام «شیخ کوشتری - Kūshṭari»<sup>۳</sup> در تبریز اولین کسی بود که نمایش سایه‌ی «قره گوز» را روی پرده ترتیب داد . ما هنوز نمیدانیم که یا کوب این حرف را از کجا آورده است ، و خصوصاً اگر چنین چیزی بوده چگونه سیاوشکیل در رساله قره گوزش که شرح مفصل معتبری هم درباره‌ی

---

۱ - تاریخ جهانگشا - ج ۱ ( چاپ ۱۳۱۲ ) به کوشش سید جلال‌الدین طهرانی - ص ۱۳۱ .

۲ - ظاهرأ *Geschichte des Schattentheatres* ( چاپ برلن ۱۹۰۷ ) .

۳ - این شیخ کوشتری را نمایش دهندگان نمایش سایه در ترکیه به وجود آورنده‌ی چهره‌های قره گوز و حاجی عیوض (حاسیواد، حاجی آیواد ، حاجیواد؟) می‌دانند و گویند که قره گوز بنا و حاجی عیوض آهنگر در ساختن مسجدی به دستور سلطان اورهان کار می‌کردند و صحبتشان چنان شیرین بود که همه از کار فراموش می‌نمودند و به گفتگوی آنها گوش می‌دادند و کار ساختمان مسجد متوقف می‌ماند . سلطان دستور داد آن دو را گردن زدند و بعد پشیمان شد چون خودش هم گفتگوی آن دو را دوست می‌داشت . می‌گویند شیخ کوشتری برای آنکه اندوه شاه را رفع کند هر يك از لنگه‌های نعلین خود را بدستی گرفت و روی پرده‌ای سایه‌ی آن دورا به وجود آورد و خود شروع به تقلید مکالمه‌ی قره گوز و حاجی عیوض کرد . او بعدها هم در بورسا نمایش می‌داد . برخی نمایش دهندگان سایه در ترکیه اشعاری می‌خواندند ( قدیمترین این اشعار را که سیاوشکیل یافته متعلق به قرن ۱۱ هجری است ) که می‌گوید کوشتری موجد این بازی بوده است . رجوع به رساله‌ی قره گوز شود .

کوشتری دارد ، به آن اشاره نمی‌کند - بگذریم .



قره‌گوز ، نمایش سایه [از کتاب *La Théâtre et la Danse en Iran*]

کسان دیگری هم در آثارشان اشاره‌ای به نمایشهای عروسکی کرده‌اند.  
از آن جمله حافظ (قرن هشتم ه) :  
در خیال اینهمه لعبت به هوس میبازم  
بو که صاحب نظری نام تماشا ببرد<sup>۱</sup>  
وعصار تبریزی (قرن هشتم ه) با روشنی بیشتری در مثنوی «مهر و مشتری»  
آورده است :

---

۱ - دیوان حافظ - به کوشش حسین پیرمان (بروخیم - ۱۳۱۸) ص ۹۹ .

نماز شام کاین گردون شب باز  
کشید از بهر بازی خیمه را باز  
به چستی از درون خیمه فی الحال  
برون آورد چندین گونه تمثال<sup>۱</sup>

که به ظاهراً توصیف کنندی خیمه شب بازی است .

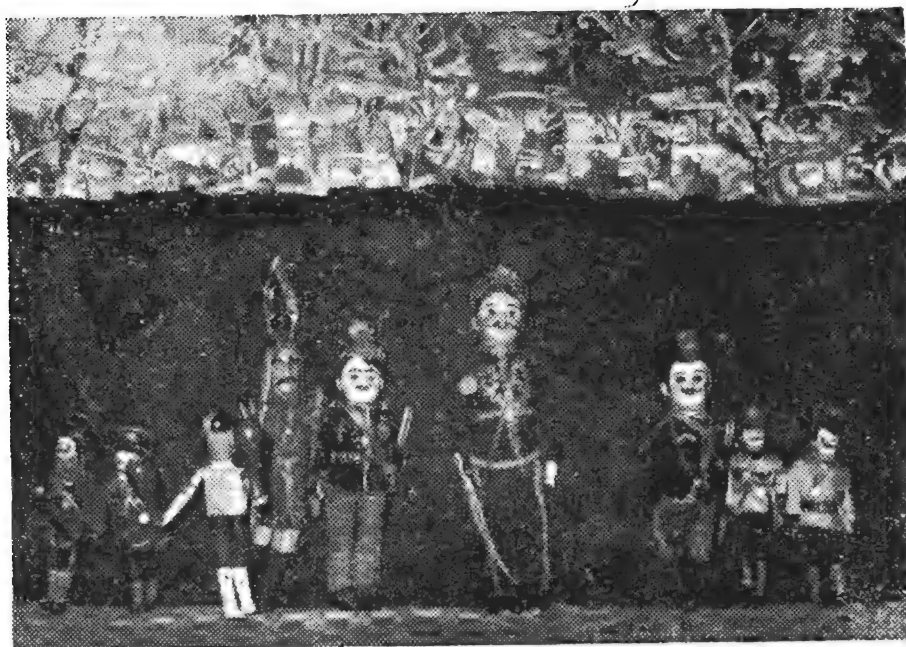
گرچه در ایران هیچگاه کسی فصل مستقلى درباره‌ی نمایشهای عروسی ننوشته و آنها را توصیف نکرده است ، ولی بهر حال مدارك فوق وجود این نمایش‌ها را در دوره‌های مختلف ایرانی تأیید می‌کند. و اما نمایشگران ما بیشتر دوره گرد بوده‌اند، و رواج نمایشهای عروسی شاید از آن جهت بود که این بازیها دارای وسایل و ابزار سبك و قابل حمل بوده‌است و قابل جمع و جور شدن در حتی يك صندوق ، و نمایشگر دوره گرد با نمایش در بدرش بهتری می‌توانست همپای ایل و عشیره‌ها یا روستائیان چادر نشین کوچ کننده هر چند یکوقت از جایی به جای دیگر تغییر مکان دهد ، و همین رفتن به هر مکان تازه و ساختن باشرائط و مردم آنجا سبب می‌شد که بروسعت قصه‌های عروسی و قهرمانان عامیانه‌اش افزوده شود و نیز عنوانهای تازه‌ئی برای این بازیها بین عوام پدیدار شود که بعدها به آن خواهیم پرداخت . از این گذشته بر نمایش‌های عروسی ایران به تدریج در برخی نواحی نمایشهای خیمه‌ای زردپوستان شمال شرقی ایران، و بازیهای عروسی مغولان در عصر مغولها، سپس نمایشهای عروسی عثمانی- در عهد صفویه- اثرهائی نهاد . در دوره‌ی صفویه که سفرهای تجارتي بازرگانان ایران از راه دریای عمان در جنوب به هند فراوان شد، بسیاری مسافران ایرانی در هند بازیهای عروسی آن دیار را دیدند و پسندیدند و برخی عروسکهای آنها را (بیشتر از بمبئی) با خود به جنوب ایران آوردند . عروسکهای هندی که در اثر گذشت زمانی دراز تکامل یافته بود چون به جنوب ایران - به فارس - رسید به نسبت احتیاج داستانهای عروسی ایرانی و نیز به واسطه‌ی عدم آشنائی خیمه شب‌بازان ایرانی با روش اجرائی این عروسکها، تغییرهائی پیدا کرد و بسیار

---

۱ - مهر و مشتری ( نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی مجلس شورای ملی ) طبق

صفحه بندی حاضر ص ۶۹ .

ساده‌تر از عروسکهای هندی شد. چهره‌سازی و لباس ایرانی شد و مفاصل حرکتی محدودتر، و شکل تازه‌ئی پیدا شد که ترکیبی باشد از آنچه آمد و آنچه بود.



چند عروسک، معرف چهره‌هائی از مردم ایران  
[ با همکاری اداره‌ی کل روابط فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر ]

اما بعد، «ژان شاردن - Chardin» از وجود خیمه شب‌بازی در عصر شاه عباس دوم (۱۰۵۲ - ۱۰۷۷) پادشاه صفوی به ماسندی میدهد. در توصیف برگزاری نمایش شاطر گوید میدان شاه اصفهان را آذین بسته بودند و آنجا: «دسته‌های تفریحی و نمایشی بود. از قبیل: گروهان رقاصه‌ها و گروهان شاطران که آماده‌ی رقص بودند، هیئت‌های معرکه‌گیران با صد گونه شعبده‌ویشادی، حقه‌بازان، شمشیربازان، خیمه شب‌بازان...» و جای دیگر آورده است: «خیمه شب‌بازان و شعبده‌بازان ایرانی چنانکه در کشور ما معمولست به هیچ وجه در یوزگی نمی‌کنند، بلکه در ملاء عام به نمایش می‌پردازند

۱ - سیاحتنامه‌ی شاردن - ترجمه‌ی محمد عباسی (امیرکبیر - ۱۳۳۶)



وهرکس مایل باشد برایشان پول می‌دهد<sup>۱</sup> . و تقریباً دو قرن بعد حسین بن - محمد ابراهیم تحویلداد اصفهانی در کتابش جغرافیای اصفهان (تألیف ۱۲۵۵ شمسی) از نمایشهای عروسی در حال مرگ اصفهان خبر می‌دهد: «قسم دیگر لوطیهای خیمه شب باز، که شبهای عیش و عروسیها خیمه شب بازی برپا میکنند و صورتی از مقوا ساخته‌اند که از پشت پرده متصل مینمایند و میربایند و اقسام رنگها و صداها و حرفها و آواز از زیر خیمه بروز میدهند، و این بازی گویا در این زمان [در] اصفهان متروک شده، نشانی از این الواط پیدا نیست»<sup>۲</sup>

به نظر میرسد از عهد صفویه که ایران و عثمانی به تناوب روابطی - چه دوستانه و چه غیر دوستانه - داشته‌اند، ایرانیان برخی نمایشهای راجع به عثمانی را که رنگ سیاسی داشت نشان میداده‌اند، و بعدها این بازیها رنگ سیاسی خود را ازدست داده‌است. مهمترین اینها بازی «شاه سلیم» بود که شاید در اصل برای تمسخر و یا بزرگداشت او نمایش داده میشده و پس از طی دوره‌ای تکامل یافته و یکی از نمایشهای بزرگ خیمه شب بازی شده‌است. بالاخره در دوره‌ی قاجاریه است که ما آنرا با وسعت و کمالی کم نظیر می بینیم. بهاءالله (۱۱۹۶-۱۲۷۰ شمسی) که از وزیرزادگان ایران بود و سپس به خاطر دعوی‌های نومذهبی‌اش حبس و تبعید شد در ایام کودکی در دستگاه پدر و پدربزرگش این نمایش را دیده بود و بعدها در لوحی که برای سلطان عبدالعزیز عثمانی فرستاد (و بنام لوح رئیس معروف است) آنرا بدینگونه توصیف کرد: «وقتی که این غلام طفل بود و به حد بلوغ نرسیده، والد از برای یکی از اخواص که کبیر بود در طهران اراده‌ی تزویج نمود و چنانکه عادت آن بلد است هفت شبانه‌روز به جشن مشغول بودند. روز آخر مذکور نمودند امروز بازی شاه سلطان سلیم است، و از امراء و اعیان و ارکان بلد جمعیت بسیار شد. و این غلام در یکی از غرف عمارت نشسته ملاحظه مینمود، تا اینکه در صحن عمارت خیمه برپا نمودند. مشاهده شد صوری به هیكل انسانی که قامتشان به قدر شبری [= و جبی] به نظر می‌آمد،

۱ - همان کتاب. ج ۴ - ص ۱۸۸.

۲ - جغرافیای اصفهان (مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی-۱۳۴۲)

از خیمه بیرون آمده - ندا مینمودند که سلطان میآید کرسیها را بگذارید. بعد صوری دیگر بیرون آمدند، مشاهده شد که به جاروب مشغول شدند وعده‌ی آخری به آب پاشی. بعد شخصی دیگر ندا نمود - مذکور نمودند جارچی باشی است - ناس را اخبار نمود که برای سلام در حضور سلطان حاضر شوند، بعد جمعی باشال و کلاه، چنانچه رسم عجم است، و جمعی دیگر با تبرزین، و همچنین جمعی فراشان و میرغضبان با چوب و فلک آمده در مقامهای خود ایستادند. بعد شخصی با شوکت سلطانی و اکلیل خاقانی، با کمال تبختر و جلال - یتقدم مره و یتوقف آخری - آمده در کمال وقار و سکون و تمکین بر تخت متمکن شد و حین جلوس صدای شلیک و شیپور بلند گردید و دخان خیمه و سلطان را احاطه نمود. بعد که مرتفع گشت مشاهده شد که سلطان نشسته و وزراء و امراء و ارکان بر مقامهای



بابا تیمور و کری - عروسکهای نخی

خود مستقر در حضور ایستاده‌اند . در این اثناء دزدی گرفته‌آوردند. از نفس سلطان امر شد که گردن او را بزنند . فی‌الفور میرغضب باشی گردن آنرا زده و آب قرمزی که شبیه به خون بود از او جاری گشت . بعد سلطان به حصار بعضی مکالمات نموده ، در این اثنا خبر دیگری رسید که فلان سرحد یاغی شده‌اند. سان عسکر دیده چند فوج از عساکر باتوپخانه مأمور نمود ؛ بعد از چند دقیقه از ورای خیمه استماع صداهای توپ شد ، مذکور نمودند که حال در جنگ مشغولند . این غلام بسیار متفکر و متحیر که این چه اسبابیست . سلام منتهی شد و پرده‌ی خیمه را حائل نمودند . بعد از مقدار بیست دقیقه شخصی از ورای خیمه بیرون آمد و جعبه‌یی در زیر بغل. از اوسؤال نمودم این جعبه چیست و این اسباب چه بود . مذکور نمود که جمیع این اسباب منبسطه و اشیاء مشهوده و سلطان و امراء و وزراء و جلال و استجلال و قدرت و اقتدار که مشاهده فرمودید الان در این جعبه است<sup>۱</sup> ...»

ظاهراً بازی سلطان سلیم همچنان ادامه یافته‌است تا روزگار ما، به‌طوری که هنوز هم یکی از بازیهای مهم خیمه شب بازان محدود امروز نمایش « سلیم خان» است .

در اواخر قاجاریه ، یعنی دوره‌ی برخورد مردم ایران با سیاست و تمدن غرب ، و خصوصاً در عهد احمدشاه قاجار برخی خیمه شب بازیهای سیاسی در اطراف اجرا میشده‌است که در آنها از روش حکومت وقت انتقاد میشد. در تعداد انگشت شماری از این نمایشها، عروسکهای شبیه به احمدشاه و اطرافیان‌ش میساختند و کسی که سر نخ عروسکها را به دست میگرفت هم لباسی مشابه بالباسهای اروپائی - خصوصاً انگلیسی- می‌پوشید، و شاه و همراهانش را حرکت می‌داد و به جای شان صدا در می‌آورد . با این نمایش می‌خواستند نشان بدهند که سر نخ اینها بدست خارجی‌ان است . اهمیت نمایشی این ماجرا در آنست که عروسک بازهم در اصل نمایش نقشی بازی می‌کرده‌است و مردم او را روی صحنه‌ی خیمه میدیده‌اند .



گفتیم که نمایشهای ایرانی عموماً دوره گرد بوده است و می‌دانیم که این

---

۱ - مجموعه‌ی الواح مبارکه (چاپ مصر- ۱۹۲۰ م) ص ۱۰۷ تا ۱۰۹.

بیشتر به دلیل اساس زندگی اینجا بوده است که اکثریتی از مردم این ملک چادر نشین و بیابانگرد و کوچ کننده بوده اند .

گردش نمایش های عروسی بین مردم ، طی قرن ها مقداری قرارداد و سنت و نیز چندین قهرمان عامیانه برایش پدید آورد . نمونه ای این قهرمانان عامیانه «پهلوان کچل» است که حدود تاریخی پیدایشش پیدانیست ، اما در مورد اصل و اساسش بین خیمه شب بازان فارس دو عقیده هست . عده ای معتقدند که این پهلوان يك شخصیت افسانه ای است که قصه ی کارهای بزرگش و از آن جمله ماجرای حمله اش به قلعه ی طلسم شده و جنگش با «وروره ی جادو» داخل در خیمه شب - بازی شده و برخی دیگر می گویند که او وجود خارجی داشته : لوطی و خیمه شب باز معتبری بود که پس از مرگ نامش روی یکی از قهرمانان بازی و سپس بر تمامی این بازی مانده است .



پهلوان کچل - عروسک دستی شیراز

راجع به این دو تصور حرفی نداریم ، اما گفتنی است که در جاهای مختلف ایران از جمله فارس برخی مردم خیمه شب بازی را به نامهای «پهلوان کچل» و «پهلوان کچلك» میخوانند و میشناسند . در این بازی تعداد عروسکها محدود

نبوده است، ولی از پنج تا هم کمتر نمیشده. به همین دلیل این نمایش را بعضی مردم «پنج» خوانده‌اند. از طرف دیگر نمایش «قره‌گوز» خصوصاً بین طوایف چادر نشین که از اصل ترك بودند رواج داشت<sup>۱</sup>. «قره‌گوز» اصلاً نام يك چهره‌ی نمایشهای عروسکی ترك بود که بعدها در ترکیه و ایران بر کل این بازی اطلاق شد به هر حال عده‌ای از نویسندگان پهلوان کچل را جد قره‌گوز ترك (تاریخ پیدایش نیمه‌ی اول قرن هشتم هجری) میدانند. از آن جمله‌اند «آدولف تالاسو - A. Talasso» و نیز «سیاوش‌گیل» که قبلاً هم از او نام برده‌ایم.

سیاوش‌گیل در رساله‌اش میگوید: «در واقع شخصیت پهلوان کچل مزجی است از خصوصیات قره‌گوز و حاجی عیوض، و ما با کمال انصاف از خود می‌پرسیم آیا این چهره‌ی نمایشی نیای چهره‌های قره‌گوز و حاجی عیوض نیست، که یکی معلومات میرزا مآبی و در عین حال سطحی او را کسب کرده و دیگری بذله‌گوئی و طاسی او را؟<sup>۲</sup> ولی «لئون موسیناک - Moussinac» جد دیگری برای هر دو اینها و نیز تمام چهره‌های مشابه اینها شناخته‌است هنگامی که از «ویدوشاک - Vidouchaka» عروسک هندی سخن می‌گوید: «به نظر می‌رسد که ویدوشاک جد تمام این شخصیت‌های خیمه‌شب‌بازی و سایه‌بازی است که بعضی‌شان هم بعدها روی صحنه‌ی نمایش تکرار شده‌اند. آیا ظاهراً این برهمین کوتاه قد، قوزی و کچل را که مردیست شکم‌باز، زیرك، رند، نیرنگ‌باز، غیر مذهبی و لذت طلب در «پنج» یا «پهلوان کچل» ایرانی، «کوو - Kvo» ی چینی، «قره‌گوز» ترکی، «ماکوس Maccus» آتلانها، حتی در «پولچینلا - Pulcinella» ی ایتالیائی و «پولیشینل - Polichinelle» و نیز «گینیول - Guignol» فرانسوی، «پانچ - Punch» انگلیسی و «پتروشکا - Petrouchka» ی روسی - بگذریم از بقیه - نمی‌بینیم؟<sup>۳</sup>

«خوچکو - Chodzko» که در سال ۱۲۱۸ شمسی در ایران بوده راجع به پهلوان کچل می‌گوید: «قهرمان عامیانه پهلوان کچل پوشش خاصی ندارد. طاسی نمودار مشخص اوست، همچنانکه خمیدگی پشت مشخص‌کنندگی «پولیشینل»

۱ - Le Théâtre Persan از خوچکو صفحه‌ی XIV.

۲ - رساله‌ی Karagöz ص ۵.

۳ - Le Théâtre des origines a nos jours از لئون موسیناک (پاریس ۱۹۵۷) ص ۹.

است . شخصیت پهلوان کچل خیلی شبیه به «پولچینلو - *Pulcinello*»<sup>۱</sup> ی ناپل است . ولی وجه تمایز او نسبت به مشابه‌های اروپائیش چون : «پولچینلو» ی ناپلی ، «ماپاتا کو - *Mapatacco*» ی رمی ، «آرلکن - *Arlequin*» بولونی<sup>۲</sup> و



چند عروسک معروف عروس و همراهانش

۱- پولچینلو یکی از شخصیت‌های نمایش‌های صحنه‌یی و سپس عروسکی قرون وسطی و بعد از آن ، در ایتالیا و خصوصاً ناپل بود . مشخصه اصلی او خمیدگی پشت ، بزرگی بینی ، بدله گوئی ، حاضر جوابی و غیره بود . این شخصیت که مورد پسند عامه بود و همزمان ایشان ، در نمایش‌های اروپائی عمومیت یافت و به اغلب کشورها رفت و به هر جا نامی به خود گرفت : *Polichinelle* در فرانسه ، *Punch* (نمایشهای *Punch and Judy*) در انگلستان ، *Guignol* (که عروسک دستی بود) در فرانسه ، *Kasperl* در آلمان ، *Paprika* در اتریش و غیره ...

«پولیشینل» فرانسوی تربیت عمیق مذهبی اوست و نیز رندی عمیق او . پهلوان کچل عابد، ادیب و حتی مثل همه‌ی ایرانیان شاعر است . کارمهمش اینست که ملاها را گول بزنند و سربه سر زنان و جوانان زیباروی بگذارد ...»

سپس او نمونه‌ای از يك نمايش خیمه شب بازی مربوط به این قهرمان را ذکر می‌کند : «پهلوان کچل پیش يك آخوند می‌رود . لباسش چون لباس عابد مسلمانی است . اگر طاسی سرش نبود نمی‌شد او را شناخت . آه می‌کشد ، ورد می‌خواند ، و با مهارت عجیبی ادای عربی‌دانها را در می‌آورد . با آخوند تسبیح می‌اندازد . حدیث می‌گوید . ولی خصوصاً روی خیرات و مبرات و زکات تکیه می‌کند . آخوند بسیار خوشش آمده . پهلوان کچل از مائده‌های بهشتی و حوریان صحبت می‌کند . آخوند کاملاً شیفته شده است و بوی مائده‌های بهشتی را زیر دماغ خود حس می‌کند . آخوند و پهلوان کچل کم کم در حال شیفتگی دعا را رها کرده به وجد و سرور و رقص می‌پردازند و شراب می‌نوشند ؛ چون روی رف يك تار و چند شیشه شراب خلر شیراز هست . برای آنها که رسوم شرقی را می‌شناسند دریافتن جنبه‌ی مضحك این «تارتوف - *Tartufe*»<sup>۱</sup> مسلمانی بسیار آسان است»<sup>۲</sup>.

گفته‌ی خوچکو از چند نظر و خصوصاً از بابت نقل و ثبت نمایشی که امروزه از میان رفته برای ما جالب است . نمایشی که او توصیف کرده معلوم میکند که مشخصات روانی پهلوان کچل کاملاً ایرانی است و شکل دیگری از همان طبع دو رنگ (گاه فداکار و گاه شوخ و رند) است که بین گروهی از پهلوانان عامی و محلی یعنی لوطی‌ها وجود داشته . اما پهلوان کچل شخصیت دیگری نیز دارد که خوچکو به آن برنخورده است، و آن پهلوان و لوطی بزرگواری است که بدون چشم‌داشتی به کمک زیردستان میرود؛ و نمایش این هر دو را هنوز هم گاه به گاه می‌بینیم .

اما بعد - یکی دیگر از نتیجه‌های سیار بودن نمایش‌های عروسکی و رفتنش

---

۱ - تارتوف شخصیتی است که توسط «مولیر - *Molier*» خلق و معرفی

شد . کشیشی است به ظاهر پرهیزکار و در باطن حقه‌باز .

۲ - دیباچه‌ی کتاب خوچکو ص XV تا XVIII .

ازجائی به جای دیگر این بود که انواع تازه‌ئی بیابد ، یا لااقل انواعی صورت  
 مشخص بگیرد ، و نامهای تازه‌ئی پیدا کند که مشخص کننده‌ی این انواع باشد .  
 عنوانهای مصطلح بین مردم و گردانندگان بازی اینها بود : بازی خیال ، خیمه‌ی  
 سایه گردان ، پنج یا پهلوان کچلک ، شب بازی یا خیمه شب بازی ، خم بازی ،  
 عروسک پشت پرده ، جی جی ویجی .



رقاصه و نوازندگان

\* «بازی خیال» نوعی سایه بازی بوده است و در چادر اجرا میشده .  
 عروسکها را از چرم یا ماده‌ی کدر دیگری میبردند ، وسط چادر آتش روشن  
 میکردند ، و سایه‌ی عروسکها بر دیوارهای چادر نقش می‌بست . در واقع  
 دیوارها پرده‌ی این سایه بازی بوده است . بازی خیال تا نیم قرن پیش در بیشتر  
 جاهای ایران خصوصاً بین چادر نشینان دوره گرد رایج بود .

\* از اینجا تاجای دیگری که این علامت بیاید ، یادداشتهای نویسنده را  
 اطلاعاتی که مجید رضوانی در کتاب *Le Théâtre et la Danse en Iran*  
 (پاریس- ۱۹۶۲ - صفحات ۱۲۳ تا ۱۳۰) آورده ، تکمیل کرده است .



«خیمه‌ی سایه گردان» نوع دیگری از سایه بازی بود، که اگر محل اجرای آن فضای بسته بود ملحفه‌ای را به سه کنج دیوار می‌آویختند و با تعبیه‌ی منبع نوری در پشت این ملحفه‌ی سفید پرده‌ی نمایش سایه می‌شد، که نمایشگردان پشت آن میرفت برای تکان دادن عروسکها و ایجاد سایه‌هایی در برابر منبع نور. و اگر جای بازی هوای آزاد بود نمایشگردان در چادر یا خیمه قرار می‌گرفت و باز پارچه‌ی سفید یا ملحفه‌ی جلوی خیمه می‌بستند و چراغی پشت آن قرار میدادند؛ جلوی خیمه دو یاسه نوازنده با آوازا و مناظره‌هاشان داستان را بازگو می‌کردند. عروسکها از پوست شفاف و صیقل‌شده‌ی شتر درست میشد و رنگی بود، بادر ازای تقریبی يك وجب. در سر عروسك سوراخی بود و با چوب نازکی که به آن گیر میدادند میتوانستند سر را به راحتی حرکت دهند. اگر میخواستند دستها و پاها هم حرکت کند چند سوراخ دیگر و چند چوب دیگر و سیله‌ی این کار بود. نور از بالا داده میشد و در نتیجه تماشاگر چوبها و نمایشگردان را نمیدید. این بازی هم امروزه جز به اتفاق و در گوشه‌های پرت ایران دیده نمیشود.

«پهلوان کچل» یا «پهلوان کچلك» همانست که ما امروزه خیمه‌شب بازی میخوانیم، و در آن داستانهای مختلفی مربوط به قهرمانان مختلف (چون شاه سلیم و پهلوان پنبه و غیره) نشان میداده‌اند. عروسکهای این بازی نا محدود بود، ولی قهرمانهای اصلی این پنج تا بوده‌اند؛ پهلوان کچل، آخوند، زن یا بی بی، رستم، دیو. این نمایش‌روها و در هوای آزاد اجرا میشد و گاه دو تا سه ساعت طول می‌کشید. عروسکها چوبی یا چرمی و به هر حال رنگین بوده‌است و يك تا دو وجب بلندی داشته‌است. در تهران و شیراز و تبریز عروسکها چوبی بوده‌اند و بسیار دقیق، و با صدای بسیار نازك گفتگو می‌کردند.

«خیمه‌ی شب بازی» یا «شب بازی» شکل دیگری بود که شبها و در خیمه‌ای که در دو طرفش دو چراغ روشن بود نمایش داده میشد. صحنه صندوقی بود به درازای سه ربع و بلندی نیم ذرع. يك طرف صندوق به طرف تماشاخانه باز بود و سه طرف دیگرش اطاقی را نشان میداد. صندوق درخیمه بود و نمایشگردان پشت صندوق مخفی میشد و عروسکها را بانخ یا بالهای نازك تکان میداد. عروسکها چوبی بودند و اندکی کمتر از يك وجب بلندی داشتند و گاه تعدادشان در

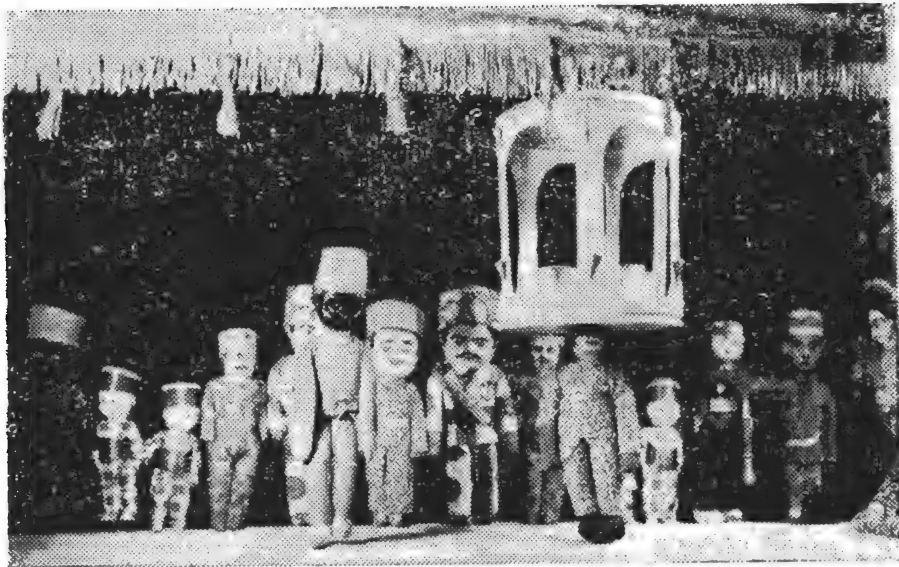
يك بازی به هشتاد میرسید . دو نوازنده جلوی خیمه می نشستند ؛ یکی کمانچه می نواخت و یکی ضرب ، با آواز داستان را می گفتند و گاه با عروسکها گفت و گو میکردند . این نمایش پایانی غیرمنتظره داشت ؛ با صدای رعد و برق و باد غولی از بالا فرودمی آمد و با جمع کردن عروسکها بازی را به آخر میرساند . در «خم بازی» نمایشگردان از درون استوانه‌ئی که با چوب و پارچه به بلندی بیش از يك ذرع درست شده بود عروسکها را تکان میداد . عروسکها دستی بود و تعویض آنها یا نشان دادن چندتای آنها به یکجا مهارت فراوان میخواست . این بازی را «ئولئاریوس - Oléarius» بین ۱۰۱۲/۱۵ شمسی در ایران دیده بود . گفته اند که در قدیم نمایشگردان در يك خم قرار می گرفته است و از آنجا عروسکها را بیرون میداده ، و نام خم بازی از همین جاست ...\*

«عروسك پشت پرده» نام دیگری بود که در اصفهان به خیمه شب بازی داده بودند . عروسکهای این بازی تماماً از پارچه ساخته میشد و نوع آن عروسك دستی بود . این نمایش که امروزه به ندرت یافته میشود از نظر فنی شباهتی به خم بازی دارد . «جی جی ویجی» نامی بود که عوام در شیراز به خیمه شب بازی میدادند ، و این شاید از آن جهت بود که عروسکها با صدائی نازك و زیر و تقریباً نزدیک به جینگ ( = جینگ ویفی ؟ ) حرف میزدند . نمایشگر منفردی به نام «عروسکی» بازمانده‌ئی از بدویت و دوره گردی است . او با گذراندن ریسمانی از میان يك عروسك نیم ذرعی پر نقش و نگار و گیر دادن يك سر ریسمان به جایی و بستن سر دیگر آن به انگشت خود ، و نواختن دایره و خواندن آوازی شوخ - به مدد صغیر - از زبان عروسك و به رقص و بازی در آوردنش ، معرکه می گرفته است .

نمایشهای عروسکی ایران هیچگاه تحول اساسی را طی نکرد تا از شکل عامیانه‌ی خود بیرون آید ، و در حقیقت هیچگاه زمینه‌ی این تحول را بدست نیاورد ، از آن رو که ادیبان و هنرمندان اینجا به نمایش نمیپرداختند ؛ چون آنرا کاری پست و درخور عوام میدانستند . شاید هم انگیزه‌ی توجیه خود - در برابر مذهب مانع ، و هم جریان نمایشی موجود - آنها را و امید داشت که نمایش را اینگونه بدانند . بر این اساس و به هر حال نه تنها نمایش ها جنبه‌ی روشنفکرانه پیدا نکرد بلکه

حتی‌نمایشنامه‌های اینها هم هیچگاه بروی کاغذ نیامد و یا توسط کسی ضبط نشد تا باقی‌بماند. ما امروزه از داستانهای این نمایشها خیلی کم اطلاع داریم و از نام‌های اینها فقط چند تائی را میدانیم، چون؛ پهلوان کچل. سلیم‌خان (شاه سلطان سلیم) و عروسی پسر سلیم‌خان درسه پرده، چهار درویش، حاجی و شلی (شاید همان ابرام شلی باشد)، حسن کچل، بیژن و منیژه، پهلوان پنبه، و غیره - که اینها را هم از خیمه شب بازان کنونی بدست آورده‌ایم. خبر داریم که بعضی نمایشهای «تخت حوضی» را که قابل تطبیق با امکانات نمایشی عروسی بود نیز با تغییرهایی، نشان میداده‌اند. چون؛ بابا تیمور، نوروز پیروز، هولار دهند، نصیب و قسمت، سیاه راستگو، صدیق‌التجار.

ترتیب بیان داستان چنین بوده است و هنوز هست: نمایشگردان، که عروسکها را حرکت میداد و «استاد» خوانده میشد با همکاری شاگردش به جای عروسکها حرف میزد و آواز میخواندند، برای این کار سوتکی به اسم «صفر» در دهان می‌گذاشتند تا صدا زیر و نازک شود. یک نوازنده‌ی اصلی که ضرب یا تار یا کمانچه میزد، جلوی صحنه می‌نشست و می‌گفت و می‌خواند و با



چهره‌های گوناگون عروسکهای ایرانی

عروسکها گفت و گو میکرد. این آدم را «مرشد» میخواندند. در واقع سیر و

پیشرفت داستان بر اساس قرارهایی بود که استاد و مرشد قبلا بین خود می گذاشته اند هدف از بازی صرفاً سرگرم کردن تماشاگران بود با جمع وسایل و مرشد که هنگام اجرا پیش برنده‌ی داستان بود ، به نسبت استقبال تماشاگران بازی را کوتاه‌تر یا بلندتر از مدت معمول میکرد . در واقع مرشد بود که عروسکها را به حرف میآورد ، او بود که مطرح میکرد و استاد بود که از زبان عروسکها پاسخ می گفت و ادامه میداد. مرشد آدمهای بازی را به طور غیر مستقیم معرفی میکرد، در غم و شادی با آنها همدرد میشد و گاه برای ایشان چاره‌جویی میکرد. دوصدائی بودن بازی – یعنی جدا کردن صدای عادی مرشد از صدای نازک عروسکها – به این بازی رنگ می بخشید. اما چون صدای نازک عروسکها گاه مفهوم نبود ، برای فهماندنش به تماشاگر کم سنی شد که مرشد قبل از پاسخ گفتن به عروسك يك بار حرف او را بالحن استفهام باز گو کند ، و این خود نوع ممتازی در گفت و گوی صحنه‌ای است . از طرفی چون داستان و گفت و گوها دقیقاً تعیین نمیشد و نیز مجریان بازی سعی داشتند خیلی زود از بسط و ادامه‌ی نکته‌های انتقادی بکاهند ، گاه داستان و حرفها بی مقدمه و دنباله میشد . نیز میل به مردم پسند شدن نمایش آنرا در جهت ذوقهای متلون می انداخت ، و در این حال حرفها شامل بامزه گیهای میشد که ربط چندانی به ماجرای اصلی بازی نداشت؛ و ظاهراً اینها مشخصات اصلی تمام نمایشهایی است که شرایط اجازه نمیدهد حصار عامیانه‌ی خود را بشکنند .

اشخاص بازی نمایشهای عروسکی اغلب برای تماشاگر ایرانی شناخته است، برخی از آنها نمونه‌ی دیگری از اشخاص قصه‌های عامیانه اند و به هر حال تماشاگریك زمینه‌ی قبلی در تصورات خود نسبت به آنها دارد . اشخاص مهم بازی عبارتند از: پهلوان کچل که سخنش رفت ، پهلوان پنبه‌ای که تنهادر برابر ضعفا صاحب شجاعت مضحکی است . عروس که هم خجالتی و هم پرادعاست ، مادر زن که لجوج و از خود راضی است ، ملا که اغلب ریشخند میشود ، دوجور سیاه که یکی نوکر بامزه و وفاداری است و یکی گاه به صورت دیو نموده میشود، جارو کشها، غولك و شیشه باز که هر دو مطربند و شیرینکار ، طبق کش که جهیزیه‌ی عروس را حمل می کند ، ورورهای جادو که پیرزنی اوراد خوان و طلسم بند و بد

قلب است ، دیو چهارشاخ و آدم دو صورت که هر دو موذی و بیرحم اند، دختر شاه پریان که نمونه‌ی لطف و زیبایی است و دختر رؤیاهای قهرمان . از سیاه باید سخنی بیشتر گفت که غالباً با اسمهایی چون «یا قوت» یا «مبارک» و با صراحت وطنز و شیطننتی ظریف ، محور اصلی تصادمات خنده‌آور است .

تعداد عروسکها به نسبت احتیاج هر نمایش متفاوت بود ، و این تعداد ممکن بود تا به هشتاد عروسک برسد<sup>۱</sup> . بلندی قامت عروسکها يك وجب یا اندکی بیشتر است به‌طور متوسط ( حداکثر ثلث ذرع ) . لباس زنهای روسری و شلیته و گاهی چاقچور به رنگهای مختلف و لباس مردها گاه کلاه‌نمدی ، پیراهن آبی یا قرمز ، و شلووار کشاد سیاه یا آبی ، و نیز لباسهای پهلوانی است .

۱ - در نمایش شاه سلطان سلیم ( و بقول گردانندگانش : سلیم‌خان ) سی و يك نقش مختلف وجود داشت ، و بعضی از این نقشها هم دو یا چند نفری بود . از این قرار : ۱- سلیم‌خان ۲- غلام‌سیاه ( به نام : مبارک ) ۳- جارچی باشی ۴- سقا باشی ۵- جارو کش ( ۲ نفر ) ۶- قشون سلیم‌خان ( پیاده ۴ نفر ، سواره ۴ نفر ) ۷- مهمانان سلیم‌خان ( ۴ نفر ) ۸- ادیب هند ۹- سپهسالار اردوی سلیم‌خان ۱۰- کره اسب سلیم‌خان ۱۱- مهتر ( ۲ نفر ) ۱۲- با باتیمور ( که کره را میگیرد ) ۱۳- پهلوانان ( يك عروسک بزرگ و دو تا كوچك ) ۱۴- برزو ( قهرمان سلیم‌خان ) ۱۵- طبال ۱۶- شیپورچی ۱۷- شاطرهای جلودار سلیم‌خان ( ۴ نفر ) ۱۸- شاطر باشی ( جلوی درشکاهی سلیم‌خان ) ۱۹- نقارچی‌ها ( ۳ نفر ) ۲۰- رقاصان ( ۲ نفر ) ۲۱- فرخ‌خان ( پسر سلیم‌خان که می‌آید به تخت می‌نشیند ) ۲۲- عروس ۲۳- ینگه‌های عروس ( ۴ نفر ) ۲۴- شیشه‌باز ۲۵- راهبه‌ها ( که دیرخوانده میشدند - ۲ نفر ) ۲۶- زن فانوس‌باز ۲۷- مرتاض هند ۲۸- عروس مبارک ۲۹- غولك ۳۰- رقاصه‌کرد ۳۱- چوب‌باز . این نمایش رویهم ۵۳ عروسک داشته و اجرای آن سه ساعت طول میکشیده است . یادداشت آقای علی‌ها نیبال

- خیمه شب بازان کنونی توضیح میدهند که عروس دختر شاه پریان است . ندیمه یا طایه‌ای دارد به اسم طیاره خانم که عاشق نمك مبارک است . ازدوزن دیگر هم نام می‌برند ؛ گلنسا که کلفت سلیم‌خان است ، و ربا به سلطان . و اضافه می‌کنند پهلوان علی طبق کش را که آدم قلدری است ، و می‌گویند اسب سلیم‌خان کری نام دارد .

در نمایشهای خیمه‌ای که خاص طبقات بالا اجرا میشد، نمایشها مجلل و مفصل و خیمه فاخر و رنگارنگ بوده است. عروسکها از جنبه‌ی ظاهری شکل واقعی دارند، و شخصیت‌های آنها هم گرچه کمی سطحی، ولی واقعی است.

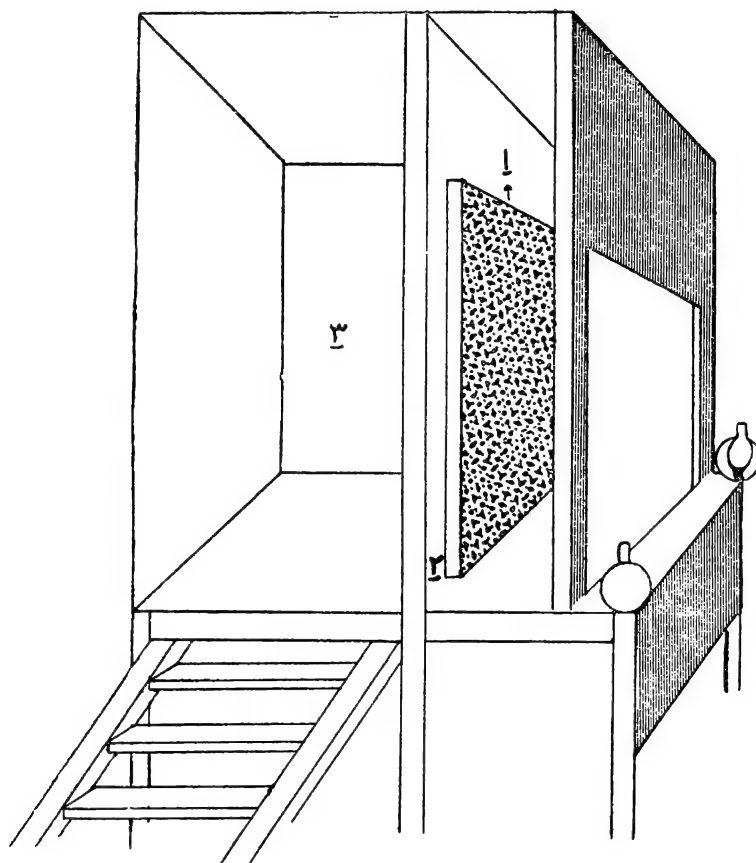


چند عروسك، معرف چند چهره‌ی دیگر از مردم ایران  
[با همکاری اداره‌ی کل روابط فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر]

عروسکها معمولا از چوب و کهنه و در موارد محدودی با سر گچی ساخته میشدند و مفاصل حرکتی آنها هم وسعت کافی نداشته است. از نظر فنی - یعنی نوع حرکت دادن عروسکها - باید افزود که هم عروسك نخي در کار بوده است و هم عروسك دستی. در عروسکهای نخي هر عروسك حداکثر به شش نخ آویخته بود؛ یکی به سر، دوتا به دستها، دوتا به پاها، یکی به کمر. بدین ترتیب عروسك راه میرفت، دستها را تکان میداد، و پاها را تکان میداد و سر را تکان میداد. «استاد» سر نخها را در دوره‌های پیش به انگشتان خود می‌بست و کمی بعد به چوبی که آنرا در دست میگرفت، و از بالای صحنه و پشت «تجیر» (که هم زمینه‌ی صحنه‌ی بازی بوده است و هم صحنه را از پشت صحنه جدا میکرده) تکان میداد. اما عروسکهای دستی نوعی است که در آن عروسك را چون دستکش به دست می‌کردند. و در این

حال انگشت‌های شست و وسطی بجای دودست عروسك قرار میگرفت و انگشت ابهام بجای سر عروسك و میچ به جای تنه‌اش، و حرکات همین چهارمفصل بود که حالات عروسك را مجسم میکرد؛ «استاد» از زیر بساط عروسک‌ها را بالا می‌آورد و نمایش میداد. در نمایش‌های سایه‌ای همچنانکه دیدیم عروسک‌ها از مقوا یا چرم کدر یا پوست‌های شفاف رنگین ساخته میشدند و «استاد» آنها را با سه‌چهارترکه یانی نازك حرکت میداد.

در شهرهایی که نمایش عروسکی پس از قرن‌ها تمر کزی پیدا کرد نمایشخانه‌ی شناخته و رسمی این بازی قهوه‌خانه‌ها بوده است. نیز دسته‌های مطرب که شهرنشین شده بودند هر کدام يك دسته‌ی خیمه شب بازی داشتند - هنوز هم چند «بنگاه شادمانی» (که ده‌ی مطرب‌هاست) وسایل و گرداننده‌ی این بازی را دارند.



طرحی از يك خیمه؛ ۱ - تجیر ۲ - راه ورود و خروج عروسک‌ها از پشت صحنه به صحنه. ۳ - اطاقك پشت صحنه؛ انبار عروسک‌ها و جای مرشد هنگام بازی.

اینها از طرف صاحبان مجلس‌های جشن و سرور دعوت میشدند و نمایش میدادند. در طهران از سال ۱۳۲۰ تا نزدیک به پانزده سال «کافه‌ی شہرداری» هم در بیشتر برنامه‌های شبانه‌ی تابستانی خود یک برنامه‌ی خیمه شب بازی داشت، ولی امروزه هیچ نمایشخانه‌ی رسمی یا ثابتی برای این بازیها وجود ندارد. زیرا پس از غلبه‌ی تمدن غربی در اینجا و پیدایش عوامل تازه‌ئی برای سرگرمی و تخیل، بازیهای عروسکی هم مثل خیلی چیزهای دیگر از نظر افتاد. تقریباً از پنجاه سال پیش تا کنون به طور آشکار فصل به فصل از درخشش نمایش‌های عروسکی کاسته شده و برخی از انواع آن به تمامی از میان رفته‌است. شهرهائی که دارای روش و سلیقه‌ای در این بازی بوده‌اند، یعنی تبریز و طهران و اصفهان و شیراز هم این بازیها را تقریباً کنار گذاشته‌اند. امروزه در این شهرها تنها دو سه نمایشگر دوره گرد گاهی نمایشی در محله‌های پرت میدهند و یا به دوره گشتن در دهها و قصبه‌های اطراف میپردازند. ضربیه‌ی مهم را از رواج افتادن قهوه‌خانه‌ها وارد کرد؛ قهوه‌خانه که روزگاری محل نشست و برخاست مردمی از طبقه‌های گوناگون بود و نمایشخانه‌ای برای این بازیها، بر اثر غلبه‌ی روال‌های تازه به تدریج شور و زندگی خود را از دست داد و بازیگرانش پراکنده شدند. ضربیه‌ی قطعی را تغییر سلیقه‌ها؛ زیرا سنتی است در اینجا که اگر بخواهند چیز تازه‌ئی را به دست بیاورند، اول آنچه را که دارند از دست میدهند و بعد هم آن چیز تازه را به دست نمی‌آورند. بگذریم - مقایسه‌ی بازمانده‌ی نمایش‌های عروسکی چهار شهر یاد شده در بالا این گمان را بعنوان نتیجه باعث میشود: در اطراف شیراز که خیمه شب بازی تنها از بازیهای هندی متأثر بود بیشتر از همه سادگی داشت. در طهران و اصفهان که از بازیهای مغولی هم بهره و زمینه‌ای داشت نمایش عروسکی پیچیده‌تر و گسترش یافته‌تر بود، ولی شاید دقیق‌ترین و مجلل‌ترین نوع این نمایش در تبریز بود که هم بهره‌ی مغولی داشت و هم امکانات نمایش‌های عثمانی را می‌شناخت؛ ظاهراً در اطراف تبریز عروسکها بزرگتر بوده‌اند و مفصل حرکتی‌شان کاملتر بوده است.

نتیجه‌ی دیگر آن که دوره‌ی شکوه این بازیها در هر یک از شهرهای یاد شده روزگاری بوده است که این شهرها پایتخت یا مرکز حکومت بوده‌اند و تا



شهر دیگری به پایتختی علم میشد ، دسته‌های معتبر نمایشگردان هم مثل خیلی از مردم دیگر به پایتخت تازه روی آور می‌شدند ، جز تبریز که اگر هم پایتخت نبود در اغلبی از دوره‌ها اهمیت سیاسی و شهری خود را تقریباً در حد پایتخت حفظ کرد .

از خیمه شب‌بازان نیم‌قرن اخیر اینها را میتوان نام برد : لوطی‌جبار اردبیلی که حدود پنجاه سال پیش در آذربایجان وقف‌قاز و ترکستان سایه‌بازی نمایش میداد. مشهدی ابوالقاسم لوتی‌باشی ورمضان کل محمد رضا وعدل‌گداو لوتی‌رجب ولوتی‌اصغر شیرازی، و محمد کمال و علی‌خان لوتی‌باشی از شیراز ، مرحوم مرشد رضا دردشتی واسداله برزو و مرشد زمانی و مرشد عباس و مرشد حبیب‌اله از اصفهان، کاکامحمد و شیخ‌حسن و شیرزاد و برادرش حسین شیرزاد و شکرعلی و حسین مرده‌خور و احمد خمسه‌ای از طهران .

### ضمیمه: فانوس خیال و

شیشه‌ی سی و دو پیشه



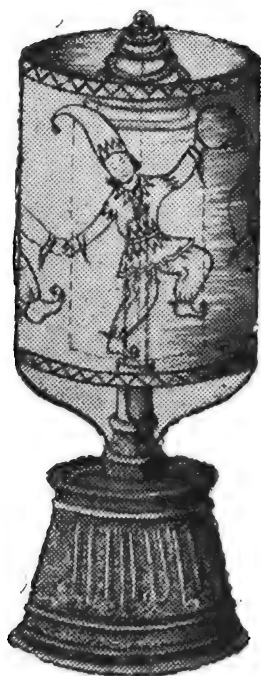
«فانوس خیال»<sup>۱</sup> افزاری که سایه و تصویر هم‌نشان میداده گویا همان چراغ «Tseou - ma - Teng» چینی است که به ایران آمده است و آنطور که از قراین برمی‌آید در قرن‌های اولیه‌ی اسلامی آنرا بخوبی میشناخته‌اند و به کار می‌بردند. از فاصله‌ی قرن‌های پنج و شش که این وسیله در چند شعر توصیف شد<sup>۲</sup>، تا هنگامیکه

---

۱ - درباره‌ی فانوس خیال رجوع شود به مقاله‌ی جام‌جم ، فانوس خیال ، سایه و خیمه شب‌بازی در ایران از فرخ غفاری (مجله‌ی فیلم‌وزندگی- شماره‌ی ۵)، بخش «فانوس خیال» نگارنده (مجله‌ی موسیقی - شماره‌ی ۶۹) ، مقاله‌ای با همین عنوان از یحیی ذکاء (مجله‌ی هنر و مردم- دوره‌ی جدید ، شماره‌ی ۲۲) ، توضیحات محمد فولادوند (هنر و مردم - دوره‌ی جدید ، شماره‌ی ۲۷ ، ص ۴۴) .

۲ - این چرخ فلک که ما درو گردانیم - فانوس خیال ازو مثالی دانیم . خورشید چراغدان و عالم فانوس - ما چون صوریم کاندرو حیرانیم ( خیام ) - دهر فانوس خیالی، عالمی حیران درو- مردمان چون صورت فانوس سرگردان درو (غزالی) .

هنوز آخرین نمونه‌های آن باقی بود - یعنی اواخر قرن قبل - شاعران از آن سخن گفته‌اند. فرهنگ غیاث اللغات آنرا اینگونه تشریح کرده است: «فانوسی باشد که اندرون آن گرد شمع یا گرد چراغ بر چیزی حلقه‌ی تصاویر از کاغذ تراشیده وصل کنند و آن چیز را به گردش آرند. عکس تصاویر از بیرون فانوس بایک گونه لطف مینماید». بر این اساس و به کمک مقابله‌ی با تعریف‌های دیگر تصور می‌رود که ساختمان فانوس خیال عبارت بوده است از: منبع نوری از قبیل شمع در وسط، استوانه‌ای از ماده‌ی شفاف که نور از آن عبور میکرد (مثلاً کاغذ شمعی) گرد آن که بر آن رشته‌ی تصاویر (مثلاً ازرقاصان) بوده است و به نیروی دود فتیله یا شاید یک اهرم یا به دلیل جریان داخلی هوا به گردش درمی‌آمده



تصویری از فانوس خیال که آقای یحیی ذکا  
بر اساس قراین موجود ترسیم کرده است.

است، حفاظ استوانه‌ای بزرگ و ثابت به نام فانوس بر گرد افزار. بریده‌های کدر بدنهای رقصان یا تصاویر رنگینشان که بر استوانه‌ی شفاف میانی بود - حین گردش - بر این حفاظ ثابت سایه‌ها یا تصاویر رنگینی ایجاد میکرد. تصویرها مشابه و دنبال هم بود و شامل مراحل متوالی یک حرکت مثلاً رقصی که شاید حین گردش با یکدیگر ترکیب میشد و در نتیجه بر فانوس سایه‌ها یا

تصویرها متحرك به نظر میرسید . فانوس خیال سبك وقابل حمل بود وهم روشنی بخش و هم وسیله‌ی تفریح و تماشا ، به همین دلیل نمایش تصویر وسایه با آن به نهایت پیشرفت خود رسیده بود؛ چنانکه شاعران در وصف‌های خودهريك به نوعی وباوضوح ازحرکت آدمکهای آن حرف زده‌اند.



وسيله‌ی دیگری که تصاویر متحرك نشان میداده است افزارناشناخته‌ایست که بنام «شیشه‌ی سی و دو پیشه» امروزه برخی عوام از آن خبری قصه‌وار دارند. اشاره‌های متعدد ادبی درباره‌ی این وسیله در دست نیست، نمونه‌ای از آن باقی نمانده است و عوام هم جز آنکه مخترع آنرا مردی بنام «استاد محمد» معرفی کنند اطلاع دقیقی از آن ندارند. تنها اشاره‌ی ادبی موجود ضمن شرحی معرف (یا مخترع؟) آنرا شخص دیگری معرفی می‌کند: در سال ۸۶۹ هجری قمری در حضور سلطان سعید گورکانی «مهندسان جهان در دارالملک خراسان حاضر بودند و همه به قوت ذهن ودقت طبع امور عجیبه ظاهر مینمودند . از آن جمله خواجه علی ارده‌گر اصفهانی دريك شیشه سی و دو جماعت محترفه‌ی صنعت پیشه را که در کارخانه‌ی آفرینش موجودند به حیز ظهور آورد . چنانچه سی و دو دکان و کارخانه گشوده و هر پیشه‌وری به مهمی که مخصوص او بود مشغولی میکردند . و بعضی از آن صور که در صفت به حرکت احتیاج داشتند مثل خیاط و ننداف و نجار وحداد به هیاتی جنبش ایشان را مرقوم قلم تصویر گردانیده بود که در آئینه‌ی خیال صورتی از آن زیبا تر نمی نمود ...»<sup>۱</sup>

۱ - آقای یحیی ذکاء که این قطعه را در حبیب السیر (ج ۳، جزء ۳، ص ۱۸۶) یافته است در مقاله‌ی فانوس خیال خود گمان برده که این نوع بزرگ فانوس خیال بوده است . به نظر نگارنده چنین نزدیکی را امکانات فنی جدید این دستگاه ، و نیز عنوان مستقلش رد میکند. رحیمزاده صفوی در کتاب شوخی علماء (علمی- ۱۳۳۵ - ص ۱۵۸) این توضیح را بدون ذکر مأخذ آورده است: «از جمله‌ی هنرمندان ایرانی يك نفر استاد محمد بود که شیشه‌ی سی و دو پیشه اختراع اوست . استاد نامبرده دريك شیشه ، سی و دو پیشه‌ور را با اسباب و ابزار کار مجسم ساخته بود؛ به طوری که بنا بنائی و خیاط خیاطی و نقاش نقاشی و آهنگر آهنگری، به وسیله‌ی کلیدهای جداگانه تك تك هر کدام را شخص مایل بود به کار میانداخت ... این استاد از استانبول به اسپانیا فرار نمود و بعد از آنکه شهر غرناطه به دست مسیحیان افتاد فرزندان صغیرش را با همسرش از راه مصر روانه‌ی ایران کرد و خود با دو برادر و سه پسر بزرگش به فرنگستان رفت و پایان کارش پدیدار نگشت ...»

گمان نمیرود که عمر «شیشه‌ی سی‌ودوپیشه» به قرنهای اخیر رسیده باشد، زیرا چنین وسیله‌ای که به لحاظ تصورات فنی سنگین وزن و گران قیمت بوده است و قابل حمل و نقل نبوده و جای ثابت و تماشاگر خاص میخواست، قطعاً در انحصار چند دربار باقی مانده است و بعدها هم نتوانسته است از این همه جنگها و بلایای ارضی و سماوی مصون بماند.

## تعزیه

«شبه گردانی» یا «شبه خوانی» یا «تعزیه» نمایشی بوده است در اصل برپایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و - خصوصاً وقایع وفجایی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد<sup>۱</sup>، ولی بزودی گسترش یافت و همه جنبه‌های داستانی و تفریحی فرهنگ توده را شامل شد.

---

۱ - موضوعهای اصلی تعزیه تقریباً اینها بود :

الف : فرود آمدن جبرئیل برای آگاه کردن پیغمبر از این که نوه‌هایش حسن و حسین توسط دشمنان دین به شهادت میرسند و سپس رحلت پیغمبر . رحلت حضرت فاطمه دختر پیغمبر و مادر حسن و حسین . شهادت حضرت علی پسر عم پیغمبر و پدر حسن و حسین . زهر خوراندن به امام حسن و شهادت او .

ب : مردم کوفه امام حسین را پنهانی برای بدست گرفتن خلافت به کوفه دعوت میکنند . مسلم از طرف امام به کوفه می‌رود تا حرکت امام را خبر دهد اما دستیاران خلیفه‌ی غاصب که یزید باشد دو طفل او و سپس خودش را به شهادت می‌رسانند . امام با خانواده‌اش و سپاهی از مریدان از مکه به سوی کوفه می‌رود .

←

از هنگام تسلط عربها بر ایران ، ایرانیان همیشه فرصتی می‌جستند تا



ازطرف یزید هم حرباگروهی اندك و سپس شمر و ابن سعد با سپاهی بسیار برای جلوگیری از امام می‌آیند . محل برخورد صحرای کربلاست . حربه حقانیت امام ایمان می‌آورد و به نفع او می‌جنگد و کشته میشود . امام حسین در برابر فرستادگان یزید که رسولان ناحقند ایستادگی می‌کند . وعده های فریبنده‌ی آنها در او اثری ندارد . آنها آب فرات را بروی سپاه امام می‌بندند ؛ محاصره طول میکشد ، امام به همراهانش میگوید که ایستادن مرگ است و مرگ در راه حق شاهراه بهشت است ، و همه را درماندن یارفتن وزیستن آزاد میگذارد . جز هفتاد و دوتن دیگر دوستانش او را تنها میگذارند . این هفتاد و دوتن هم به تدریج کشته میشوند ؛ عباس برادر ناتنی امام حین آوردن آب به شهادت میرسد . پسران خواهر امام ، و دو پسر امام علی اکبر و علی اصغر نیز کشته میشوند . دراین تنگنا قاسم پسر بزرگ امام حسن با فاطمه دختر امام حسین عروسی میکند ولی پیش از تهتق ازدواج به همراهی برادرش عبدالله شهید میشود . در دهمین روز محرم امام به همه‌ی شیعیان و پیروان حقیقت وعده میدهد که در صحرای محشر شفاعت آنان را نزد خدا و پیامبر خواهد کرد ، سپس جنگ میکند و به شهادت میرسد . چادرها به غارت می‌رود و همه‌ی خاندان اسیر میشوند و به کوفه و شام برده میشوند . ارواح پیامبران پیشین اندوهگین بر اجساد شهدا می‌گذرند ، و سپس افراد قبیله‌ی بنی‌اسد جسد‌ها را به خاک می‌سپارند .

پ : در بارگاه یزید ایلچی کافر فرنگ با دیدن اسرا و سر بریده‌ی امام ایمان می‌آورد ، از امام دفاع می‌کند و شهید میشود . اسرا را در کوچه و بازار میگردانند و این مردم را منقلب می‌کند . هیچیک از مسببان واقعه‌ی کربلا نمی‌توانند از آتش خشم خدا بگریزند ؛ چهار سال بعد (در سال ۶۵) یکی از طرفداران امام به اسم مختار ثقفی خروج می‌کند و طی کشتار انتقام جویانه‌ای اغلب آنها را به کیفر میرساند .

- در این واقعه پسر امام ، علی اوسط ملقب به زین العابدین ( از شهر بانو ، مادر ایرانی ) که به واسطه‌ی بیماری نتوانسته بود بجنکد زنده ماند و کمی بعد به امامت رسید . امام‌های بعد احفاد او هستند و ماجرای زندگی و مشقات و پایان آنها به زودی موضوع تعزیه‌نامه‌های دیگری شد .

خود را از این سلطه رها کنند ؛ پیدایش نهضت‌های مقاومت و فرقه‌های ایرانی که دشمنان دستگاه مرکزی قلمروی عربی اموی و بعدها حتی عباسی بودند ، از نتیجه‌های این کوشش بود . یکی از بهانه‌های این مخالف خوانی موضوع غصب خلافت بود توسط افرادی که از خاندان پیغمبر نبودند . ایرانیان در برابر این خلفا از افراد خاندان پیغمبر و دنباله‌هاشان (تامدتی از فرمانروایان عباسی) حمایت کردند و بدین ترتیب فرقه‌ی معتبری به وجود آوردند که با نام «شیعه» خود را از فرقه‌های معتقد به دستگاه خلافت - خصوصاً «سنی» ها - جدا می‌کرد . شاید ایرانیان نزدیکی به دودهی پیغمبر را از آنجهت حس میکردند که یکی از همدمان پیغمبر یعنی سلمان ، اهل ایران بوده است ، یا که چون پیغمبر بنا بر حدیثی از انوشیروان شاه ساسانی به احترام یاد کرده ، یا از آنرو که میگویند حضرت علی با فروش برده وار دختران اسیر یزدگرد سوم آخرین شاه ساسانی مخالفت کرد و هر يك از آنها را با احترام به کابین یکی از بزرگان عرب درآورد . قاتل عمر (که میگفتند غاصب حق پیشوایی است) را هم ابولوء لوء ایرانی میدانند ، و مهمتر از همه اینکه شهربانو همسر امام حسین ایرانی و یکی از دختران یزدگرد سوم بود . شهربانو مادر چهارمین امام شیعیان یعنی زین العابدین بود که امام‌های بعدی همه از پشت اویند و در نتیجه همه از اصل شهربانو ، که از آن میان هشتمین امام نیز در ایران دفن است . به هر حال جانبداری از خاندان رسالت همیشه يك سرپوش مذهبی بود برای نهضت‌های سیاسی ضد عربی ایرانیان . زیرکانه ترین استفاده از این سرپوش را صفوی‌ها کردند در آن هنگام که با رسمی کردن مذهب شیعه و برانگیختن احساسات مذهبی مردم - بر علیه عثمانی سنی مذهب - وحدتی به این سرزمین و مردمش دادند و استقلالی به قلمروی خود . پیدایش یا تحول و تکامل تعزیه یکی از نتیجه‌های این استقلال سیاسی و مذهبی بود . صفویها که میخواستند این علم را برپا نگه دارند از شعر و معماری مذهبی ، و نیز دسته‌های نمایشی مذهبی حمایت کردند . از طرفی به تدریج بر اثر پیدایش ثبات و آرامش نسبی ، يك طبقه‌ی متوسط و حتی مرفه بازرگان و کاسبکار به وجود آمد که به پیروی از اقتضای زمان ، شاید برای نمایش اعتبار خود و شاید هم به قصد ثوابکاری و

جلب آمرزش اخروی، کمک‌های مالی فراوان به اینگونه دسته‌های مذهبی-که هر ساله توسعه مییافت- میکرد. به همین دلیل در پایتخت صفویها یعنی اصفهان کار دسته‌گردانی به منتهای عظمت خود رسید. تا آنجا که تماشاگران ساکن دسته‌ی عظیم وصامتی را سان می‌دیدند که گذشتنش از بامداد تا شامگاه طول میکشید و در آن صحنه‌هایی به ترتیب از بدو خلقت تا زیارت کردن شیعیان از مرقد امام هشتم تدارك شده بود. و چنین دسته‌هایی تا نیم‌قرن پیش هنوز در اصفهان باقی بود.



« در تاریخ ابن کثیر شامی آورده است که معزالدوله احمد بن بویه در بغداد در دهه‌ی اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را بسته سیاه عزا پوشیدند و به تعزیه‌ی سیدالشهدا پرداختند. چون این قاعده در بغداد رسم نبود لهذا علماء اهل سنت آنرا بدعتی بزرگ دانستند و چون بر معزالدوله دستی نداشتند چاره جز تسلیم نتوانستند. بعد از آن هر ساله تا انقراض دولت دیالمه شیعیان در ده روز اول محرم در جمیع بلاد رسم تعزیه به جا می‌آوردند و در بغداد تا اوایل دولت سلجوقی برقرار بود »<sup>۱</sup>.

« به طوریکه احمد بن ابوالفتح در احسن القصص آورده ( به شماره‌ی 567 a در موزه‌ی آسیایی) تعزیه در سال ۹۶۳ میلادی [حدود ۳۴۲ شمسی] در بغداد توسط معزالدوله‌ی بویه‌ای اجرا شد »<sup>۲</sup>.

از دومدرک بالا برمیآید که سیاه پوشیدن و بازار بستن در عزای امام حسین بنا به امر معزالدوله رسم یا رسمی شد. و به گمانم این مدرک‌ها - برخلاف تصور خلیها - گوینده‌ی این مطلب نباشد که تعزیه به معنای نمایشی آن هم از این زمان معمول شده باشد، خصوصاً که توجه داریم يك شکل نمایشی طی زمان و به تدریج و برپایه‌ی پذیرش شرائط و مردمان به وجود می‌آید نه یکباره و بنا

---

۲۰۱- رجوع شود به *A Litrary History of Persia* از برون Browne جلد سوم (کمبریج ... ۱۹۲۷) صفحات ۳۱ و ۳۰ - برون این دو یادداشت را که یکی به فارسی است و دیگری به آلمانی از رابینو *Rabino* گرفته است.



به فرمان . به هر حال معزالدوله سوگواری برای خاندان رسول را عمومی کرد ، و طی هفت قرن مرحله به مرحله شکل نمایشی تعزیه یا شبیه خوانی از آن خارج شد . چگونگی این تحول را به صورت تقریباً دقیقی میتوان از یادداشتها و سفرنامه‌های سیاحان اروپائی استخراج کرد . این یادداشتها مسیر پیدایش و تکامل تعزیه را چنین نشان میدهد : ابتدا تنها دسته‌هایی بوده‌اند که به کندی از برابر تماشاگران می‌گذشته‌اند و با سینه زدن و زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نظایر آن ، و حمل نشانه‌ها و علم‌هایی که بی شباهت به افزارهای جنگی نبود و نیز هم‌آوازی و همسرایی در خواندن نوحه ، ماجرای کربلا را به مردم یادآوری میکردند . در مرحله‌ی بعدی آوازهای دسته جمعی کمتر شد و نشانه‌ها بیشتر ، و یکی دو واقعه‌خوان ماجرای کربلا را برای تماشاگران نقل میکردند و سنج و طبیل و نوحه آنها را همراهی میکردند . چندی بعد به جای نقالان ، شبیه چندتن از شهدا را به مردم نشان دادند که با شبیه‌سازی و لباسهای نزدیک به واقعیت می‌آمدند و مصائب خود را شرح میدادند . مرحله‌ی بعدی گفت‌وشنید شبیه‌ها بود با هم ، و بعد پیدایش بازیگران . شاید در آخرین نیم قرن دوره‌ی صفویه ، تعزیه تحول نهائی خود را طی کرد و به آن شکلی که میشناسیم درآمد.<sup>۱</sup>

« نویسنده‌ی دقیق ئولیاریوس Oléarius که ماه محرم ۱۰۱۶ هجری شمسی را در اردبیل - شهر مقدس خاندان صفوی - بوده است توضیحات مفیدی از آنچه دیده بود میدهد : سوگواریها ، نوحه‌ها ، مرثیاتی و تیغ‌زنی‌ها که در روز عاشورا (روز قتل) جاری بوده‌است ، اما [نه‌او و نه هیچ سیاح دیگر عصر صفوی] هیچ اشاره‌ای به عرضی نمایشی واقعه نمی‌کند . بنا بر این محقق است که در این زمان وجود نداشته است »<sup>۲</sup>.

---

۱ - مختصر اشاره‌ی به این طی‌مراحل کرده است ادوارمونت - *Montet* در کتابش : *مذهب و نمایش در ایران - La religion et le théâtre en Perse* (پاریس - ۱۸۸۷) . نسخه‌ی دستنویسی از این کتاب را علی‌امیری در اختیارم گذاشت .

۲ - *A Litrary History of Persia* - ص ۲۸ و ۲۹ .

«تاورنیه - Tavernier» یکی از مراحل تحول را در یادداشت‌هایش نشان داده است. او در محرم ۱۰۴۶ خورشیدی در حضور شاه صفی دوم در اصفهان شاهد مراسمی بوده است که پنج ساعت پیش از ظهر شروع شده و تا ظهر طول کشیده است. گفته‌ی او بامدرکی در شبیه‌سازی تمام میشود: «در بعضی از آن عمارتها طفلی‌هایی شبیه نعش خوابیده بودند، و آنهایی که دور عمارتی را احاطه کرده بودند گریه و نوحه و زاری می‌کردند. این اطفال شبیه دوطرف امام حسین هستند که بعد از شهادت امام، خلیفه‌ی بغداد یزید آنها را گرفت و به قتل رسانید<sup>۱</sup>...»

به دلیل حرمتها این دسته‌ها را فقط مردان میگردانیدند و زنان به هیچ روی در آنها جایی نداشتند؛ نقش‌های زنان را جوانان تازه سال و نازک صدا بازی میکردند، اما بین کودکان دختر بچه‌های کمتر از نه ساله نیز وجود داشتند. بهر جهت یکصد و بیست سال پس از گزارش «تاورنیه» در نوشته‌ی «ویلیام فرانکلین - Franklin» این نمایش را در یکی از مراحل نهایی اش می‌بینیم. او در کتابش «مشاهدات سفر از بنگال به ایران<sup>۲</sup>»، در فصل از بنگال به شیراز بازیهای را که در محرم ۱۱۶۶ شمسی (عهد زندیه) دیده است می‌آورد: «... هر روز اشخاصی که برای این کار هستند گوشه‌هایی از این داستان را نمایش میدهند. نشانه‌هایی هم در دسته‌ها حمل می‌کنند که یکی از آنها نمایشی است به نام «آب فرات». دسته‌های بچه‌ها و جوانان که عده‌یی به لباس سربازان ابن اسعد و گروهی به قالب همراهان درمانده‌ی امام حسین در آمده‌اند، در کوچه‌ها می‌گذرند و باهم نزاعهایی میکنند که گاهی به جنگهای نسبتاً شدیدی می‌انجامد. در جای دیگر خلیفه یزید را می‌بینیم که روی تخت مجللی نشسته، اطرافش قراولان ایستاده‌اند و کنارش سفیر فرنگی که داستان اسلام آوردنش را قبلاً

۱- سفرنامه‌ی تاورنیه - ترجمه‌ی ابوتراب نوری با تجدید نظر دکتر حمید شیرانی (چاپ دوم - ۱۳۳۶ - تأیید اصفهان) ص ۴۱۴.

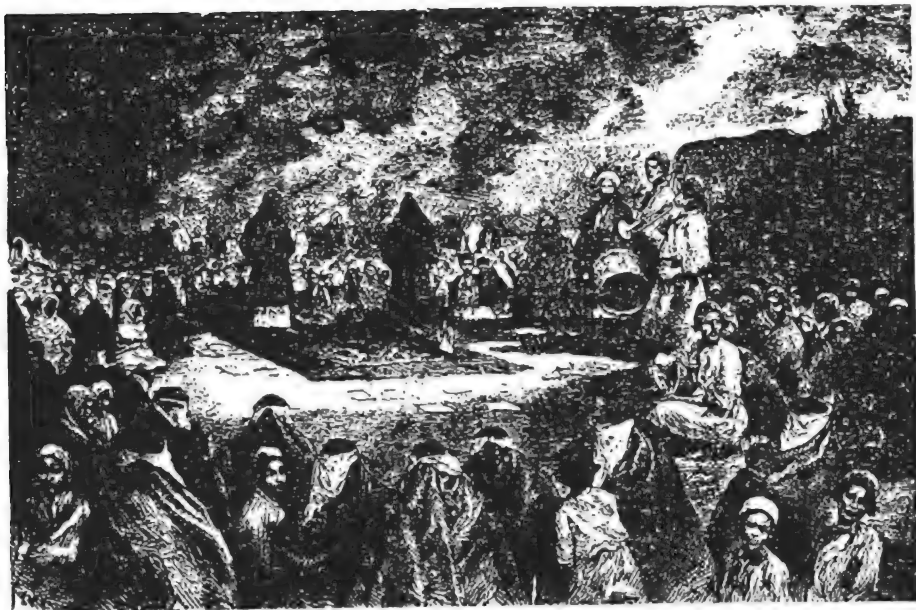
۲ - *Observations Made on a Tour from Bengal to persia* (لندن - ۱۷۹۰) که ما ترجمه‌ی فرانسه‌اش را به دست داشتیم تحت عنوان *Voyages dans l'Inde en Perse* (پاریس - ۱۸۰۱)

تعریف کردیم . یکی از جالب‌ترین نمایشهای این سوگواری نمایش عروسی قاسم جوان پسر امام حسن است با دخترعمویش که دختر امام حسین باشد . این عروسی هیچگاه تحقق نیافت چون قاسم در یکی از نبردهای کفار فرات درهفتم محرم کشته شد . پسر جوانی نقش عروس را باهمه‌ی تزیینات يك عروس بازی میکند . این عروس همراه زنهای خانواده‌اش است و با لحنی اندوهبار شعری راجع به پایان غم‌انگیز شوهرش که توسط کفار نابود شده میخواند . نمیتوان دقایق جداشدن آنها را فراموش کرد ؛ وقتی که شوهر نامزد جوانش را ترك میکند تا به جنگ برود با او لطیف‌ترین وداع‌ها را میکند و جامه‌ی سوگواری به او میدهد . و دختر هم جامه را بروی شانه‌های خود میاندازد...»

این نوشته نشان میدهد که در اواخر سلطنت زندیه تعزیه شکل خود را پیدا کرده بوده است. کمی بعد در ابتدای دوره‌ی قاجاریه تعزیه به دلیل حمایت شاهان و نیز طبقه‌ی جدیدمرقه بازرگان و سیاسی دامنه‌دارتر شد. این پشتیبانی تنها يك حمایت خالص از نمایش نبود ، بلکه نیز وسیله‌ی برای بدست آوردن وجهت ملی بود ، زیرا بسیاری هم بودند که در اثر تفسیرهای مخالف علما ، از حمایت تعزیه روی گردانند و به ساختمان مسجد و محراب پرداختند. باری از این پس هم در میدانها و گورستانها نمایش میدادند و هم در نمایشخانه‌های موقت که نام «تکیه» یا «حسینیه» داشت . ساختمان تکیه‌های موقت را بطه‌ی روشنی داشت باروحیه‌ای ناشی از دوره‌ی طولانی چادرنشینی گذشته. نمایشخانه عبارت بود از چادر یا خیمه‌ی بسیار بزرگی که بر تیرکهای چوبی استوار میشد و میشد آنرا به آسانی برپا کرد یا جمع و منتقل کرد. کمی بعد نمایشخانه‌های ثابت هم توسط رجال وقت ساخته شد که ساختمان اینها ارتباط واضحی داشت با ساختمان سنتی زورخانه‌ها<sup>۱</sup> ؛ باغرفه‌هایی برای تماشاگران بر گرداگرد محوطه

۱ - به نظر میرسد که معماری حیاط کاروانسراها يك طرح مقدماتی ساختمان تکیه‌های ثابت و پیش از آن حتی بنای زورخانه‌ها بوده است. گرداگرد حیاط کاروانسرا غرفه‌ها و حجره‌هایی بود برای مسافران، و در وسط سکوی بزرگی به بلندی يك ذرع که اصلاً سقف انبار آب بود . هرگاه در شبی خوش قافله‌ای اطراق میکرد، بر این سکونقلان و کشتی‌گیران و بازیگران منفرد یا مطربان دوره گرد مسافران را - که برای وانهای غرفه‌ها گرد میآمدند - سرگرم میکردند . اگر مسافران زایل بودند، انواع نقالیهای مذهبی خصوصاً صورت خوانی و شمایل گردانی در این تماشا سهم بزرگتری داشت .

وسکوئی ( به جای گود ) در وسط که جای بازی بود . تاریخ دقیق ساختمان یکی از این تکیه‌های ثابت یعنی «تکیه‌ی نوروزخان» ۱۱۷۷ شمسی ، مقارن با اولین سالهای سلطنت فتحعلیشاه است .



تعزیه در فضای باز با شبیه‌خوانان دوره‌گرد.

[ از کتاب *La Perse, le Chaldée et la Susiane* خانم دیولافوا ]

سرهنگ «گاسپاردروویل – Drouville» در ۱۲۰۰ شمسی در طهران شاهد تعزیه‌ای بوده است که در فضای باز اجرا می‌شده و چهار هزار سیاهی‌لشکر داشته است : «مهمترین مرحله‌ی نمایش روز دهم محرم بر صحنه می‌آید . در این روز یکی از درباریان که ایفای نقش حسین بن علی به‌وی محول شده است با سوارانی به تعداد همراهان حسین به هنگام عزیمت به کوفه ، به میدان می‌آید. ناگهان عبید زیاد در رأس چندین هزار سرباز سر میرسد ، اما امام حسین از تسلیم و بیعت سر باز می‌زند و با وجود همراهان معدود خویش با شجاعت و شهامت به جنگ ادامه می‌دهد. من از دیدن این صحنه‌ی جاندار که چیزی از واقعیت کم نداشت به حیرت افتادم . حیرتم وقتی بیشتر شد که دیدم پس از پایان نمایش از آن چهار هزار تن که بدون رعایت نظم و احتیاط به جان هم افتاده

بودند حتی يك تن نیز زخمی نشده است...<sup>۱</sup>

در ۱۲۱۷ شمسی - پنج سال پس از مرگ فتحعلی شاه - «الکساندر خوجک» از سی و سه تعزیه‌نامه‌ی اصلی نام میبرد که محورهمه‌ی شبیه‌خوانی‌ها بوده است و در دفترى به اسم «جنگ شهادت» متعلق به فتحعلیشاه آنها را بازنویس کرده بوده اند. می گوید اینها را مردی به اسم «خواجه حسینعلی خان» به من فروخت که سردمدار نمایشهای دربار در طهران بود و مدعی اینکه اینها را او نوشته است، یا لااقل در چندتای آنها تجدید نظر کرده است.<sup>۲</sup> این نشان میدهد که تعزیه نویسی از مدتها پیش از این شروع شده بوده است، فکر مجموعه کردن تعزیه‌نامه‌ها نیز دلیل رونق تعزیه نویسی است.

در محرم ۱۲۲۸ شمسی «ژوژن فلاندرن - *Flandin*» تعزیه هائی در طهران دید و درباره‌ی آنها چنین نوشت:

«... به زیر چادرهایی که در معا برعمومی، حیاط مسجدها، یا درون قصرهای بزرگ برپا میسازند دایر میشود. در وسط چادر تختی میگذارند که بازی روی آن انجام میشود. روی تخت منبريست که پیش از هر نمایش ملائى بالای آن رفته مردم را وعظ می کند و برای نمایش حزن انگیز بعد آماده شان میسازد. شبیه‌ها به طوری لباس میپوشند که اعمالشان تا ممکن است حقیقی به نظر آید. فرنگی که نقش مهمی را بازی می کند لباسش اروپائی است. بازیگران یکی از این نمایشها از حضور ما در طهران استفاده کرده کلاههای سه گوش و نیز چندتکه از لباسهای ما را قرض گرفتند تا خود را فرنگی حقیقی نشان دهند. یکی از برادران [محمد] شاه ما را به یکی از این تعزیه‌ها دعوت کرد. چند روز بعد هم به مجلس دیگری رفتیم. آخری در هوای آزاد، جائی که تماشاچیان بر بامها و پشت پنجره‌ها و اطراف جمع شده بودند به معرض تماشا درآمد. منظره‌ای که بیشتر مرا جلب کرد، جنگی بود که بین پیروان خاندان

۱- سفرنامه‌ی دروویل - ترجمه‌ی جواد محبی (گوتمبرگ - ۱۳۳۷)

ص ۱۴۰ و ۱۴۱ - نام اصلی کتاب دروویل *Voyage en Perse* است اولین چاپ: سن پترزبورگ ۱۸۱۹.

۲- رجوع شود به *Le Théâtre Persan* بخش تعزیه

حسین ولشکر یزید اتفاق افتاد. این منظره چنان اثر میکرد که انسان به شك می افتاد نکند حقیقی باشد... تعزیه نامه ها به شعر نوشته شده که بازیگران با آهنگ و حالات و حرکات مخصوص میخوانند و در مردم ایجاد شور می کنند. مدت تعزیه ده روز است لیکن علاقه و رغبت مردم به تعداد این روزها افزوده است... گرچه تعزیه با ایمان و خلوص بازی میشود معهذا ایرانیان به من گفتند بیشتر مالا با این رویه مخالفند و بد میدانند که امامها ایشان را بر صحنه نمایش ببینند!...<sup>۱</sup>



يك گروه تعزیه گردان . سمت راست پیرمرد مطراق به دست معین البکاست .  
[ از کتاب یادداشت هائی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه ]

تصور می رود که مخالفت واعظان و ملاها با تعزیه يك مخالفت حرفه ای بوده است، زیرا دیگر مردم از پدیده ی تازه (یعنی نمایش ؛ هرچند مذهبی)

۱- سفرنامه ی ئوژن فلاندن- ترجمه ی حسین نورصادقی (چاپ دوم- ۱۳۲۶)

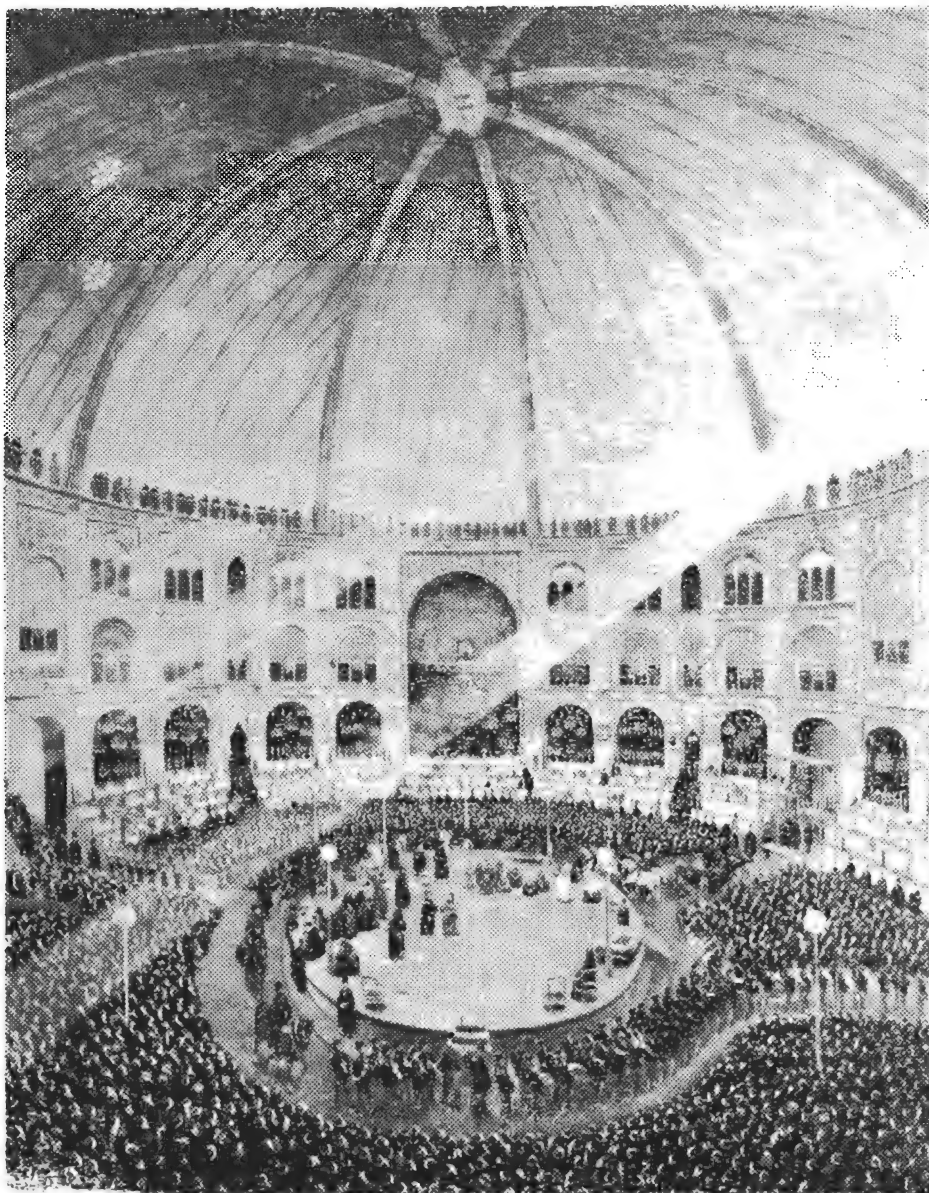
ملخص و مصحح صفحات ۱۰۱ و ۱۰۲ .

بیشتر استقبال میکردند تا از خطابه‌های آنان. از طرف دیگر گفتنی است که در نخستین مراحل تعزیه بسیاری از نقالان مذهبی و غیر مذهبی به بازی تازه پیوستند؛ نخست برای واقعه خوانی در دسته‌ها و سپس برای بازی در نمایش. بدین ترتیب تعزیه حین جستجوی شکل نهائی خود فراوان از مایه و سبک نقالی کمک گرفت. جالب است که هنوز هم میتوان دو روش مشخص نقالی را در تعزیه تشخیص داد؛ - بیان غمناك آوازی در دستگاههای معین موسیقی ایرانی که «مظلوم خوانها» به کار میبرند و بازمانده‌ی نقالی مذهبی است، - بیان غلوشده‌ی پراز طمطراق و تحرك و شکوه که «اشقیا» به کار میبرند و بازمانده‌ی نقالی حماسی است.

پیش از این دیدیم که چگونه تعزیه مراحل تکوین خود را از زمان معز-الدوله‌ی دیلمی تا اواخر صفویه يك به يك پیمود. اندکی بعد نادرشاه افشار که سنی بود و علاقمند به دوستی ایران و عثمانی، سعی کرد از توسعه‌ی این نمایش خاص شیعی جلوگیری کند و تا حدودی هم موفق شد، ولی بعد از او در دوره‌ی زندیه این نمایشها که ضمناً تنوعی هم بود در زندگی یکنواخت عامه‌ی مردم-ادامه یافت، و در عهد قاجاریه که طبقات مادیون چون پدیده‌ی مذهبی و طبقه‌ی مرفه و اشرافی چون تفنن و تجمل از آن حمایت میکردند بسطی پیدا کرد تا در روزگار و تحت حمایت ناصرالدینشاه قاجار به اوج توسعه و شکوه خود رسید.

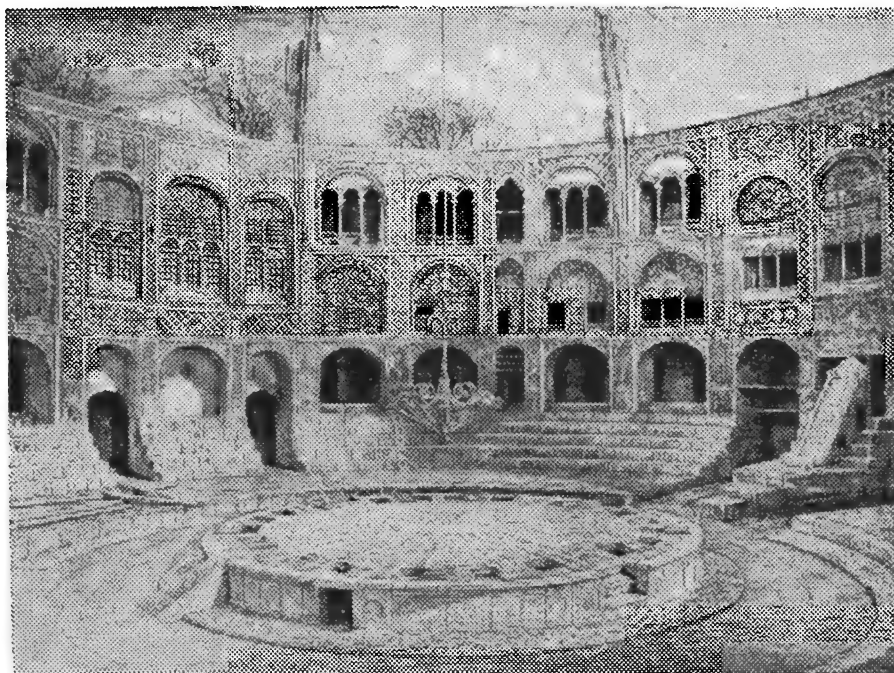
یکی از مدرک‌های ایرانی در مورد تعزیه‌ی دوره‌ی ناصرالدینشاه توضیح میدهد: «ناصرالدین شاه که از همه چیز وسیله‌ی تفریح میتراشید در این کار هم سعی فراوان به خرج داد و شبیه خوانی را وسیله‌ی اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آنرا به مقام بزرگی رساند. شاهزاده‌ها و رجال هم به شاه تأسی میکردند و آنها هم تعزیه خوانی راه می‌انداختند. کم کم تکیه‌های سر محل هم که سابقاً تعزیه‌های عامیانه میخواندند از حیث نسخه و تجمل به بزرگان تأسی بسته و هر يك به فراخور توانائی اهل محل بیش و کم تجمل و شکوه را در این عزاداری وارد کردند. در دهه‌ی اول محرم رویهمرفته بین دو سیصد تا این مجالس تعزیه‌داری در خانه‌های اعیان و تکیه‌های محلی در شهر تهران دائر بود. همینکه اعیانیت در تعزیه وارد شد نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شد و

پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود مانند تعزیه‌ی درة الصدف و تعزیه‌ی امیر تیمور و تعزیه‌ی حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد گردید و برای اینکه جنبه‌ی عزاداری آنهم بالمره از بین نرود، در مقدمه یکی از این حکایات نیمه‌تفریحی و نیمه‌اخلاقی و در آخر یکی از واقعات یوم



تکیه‌ی دولت ، يك نقاشی از کمال‌الملک  
[ محفوظ در موزه‌ی کاخ گلستان ]





صحن خالی تکیه‌ی دولت  
[ از کتاب *Persia and the Persians* ]

الطف به‌نمایش گذاشته میشد<sup>۱</sup>.

بر اساس مدارک موجود معلوم است که در دهه‌ی اول ماه‌های مجرم عهد ناصرالدین‌شاه تقریباً سیصد مجلس «شبه‌خوانی» در نمایشخانه‌های موقت و دائم یعنی «تکیه» ها و «حسینیه» ها برپا میشد. «گوبینو – Gobineau»<sup>۲</sup> میگوید که تکیه‌های کوچک پایتخت هر یک تا سیصد تماشاگر را در خود جا میداده است. نمایشخانه‌های بزرگ [تکیه‌ی ولی‌خان، تکیه‌ی سپهسالار، تکیه‌ی قورخانه، تکیه‌ی حاجی میرزا آقاسی، تکیه‌ی سرچشمه، تکیه‌ی عزت‌الدوله، تکیه‌ی نوروزخان، تکیه‌ی رضاقلیخان، تکیه‌ی سرتخت، تکیه‌ی اسمعیل‌باز، تکیه‌ی چهل‌تن، تکیه‌ی سید ناصرالدین، تکیه‌ی حیاط‌شاهی و غیره] تا حدود سه‌هزار نفر جاداشته

۱ - شرح زندگانی من از عبداللهمستوفی (ج ۱ - چاپ دوم) مخلص ص ۲۸۸.

۲ - کتاب *Religions et Philosophies dans l'Asie Central* (اولین چاپ ۱۸۶۵)، فصل معتبر و مشروحی که در باب تعزیه دارد. این فصل در چاپ ۱۹۵۷ آن که در دسترس ما بود از صفحه‌ی ۳۲۵ تا ۴۵۹ آمده است.

است، و در اصفهان تکیه‌هایی [گویا بدون سقف] بوده است که در آنها بین بیست تا سی هزار نفر به تماشا می‌نشسته‌اند.

«کنت گوبینو» که سالهای ۱۲۳۴/۳۷ و ۱۲۴۰/۴۲ شمسی را در ایران بوده است عظمت تکیه‌های آن دوره را ستوده و از جمله هم به تکیه‌ی ناصرالدین‌شاه در پایتخت موسوم به «تکیه‌ی شاهی» اشاره کرده است و هم به تکیه‌ی ییلاقی او در نیاوران. ولی در ۱۲۴۸ شمسی بود که به دستور ناصرالدین‌شاه و مباشرت دوستعلی خان معیر الممالک عظیم‌ترین نمایشخانه‌ی همه‌ی اعصار تاریخ ایران یعنی «تکیه‌ی دولت» در زاویه‌ی جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش حدود بیست هزار نفر و صرف‌مبلغی معادل یکصد و پنجاه هزار تومان ساخته شد.

ساختمان مدور «تکیه‌ی دولت» در چهار طبقه و با مساحت تقریبی دوهزار و هشتصد و بیست ذرع مربع مجلل‌ترین نمایشخانه‌های تعزیه بوده است<sup>۱</sup> و در این تکیه بود که هر ساله در دهه‌ی اول محرم پس از ساعت‌ها گرداندن دسته‌های بزرگ و پرا بهت (که غلبه‌ی جنبه‌ی تماشائی و رقصی دخیل‌شان خاطره‌ی عزاداری را از یاد میبرد) بزرگ‌ترین و پر جلال‌ترین نمایشهای تعزیه<sup>۲</sup> - روزی دوبار -

---

۱- Benjamin در کتابش *Persia and the Persians* (چاپ لندن - ۱۸۸۷)

مشخصات و اندازه‌های تقریبی تکیه‌ی دولت را چنین ذکر میکند: قطر ساختمان ۶۰ متر، ارتفاع ۲۴ متر، قطر سکو ۱۸ متر، بلندی سکو ۹۰ سانتیمتر، عرض گذرگاه محیط بر سکو ۶ متر، عرض هر طاقنما ۷۵ متر، عرض وسیع‌ترین مدخل ۸۲۵ متر. تنها در عرصه‌ی گرد گذرگاه که ۳۰ سانتیمتر بلندی داشت چهار هزار زن می‌نشسته‌اند. گرد این عرصه چهار ردیف پله‌کان برای نشستن مردان بوده است، و محیط برای طاقنماهای اشراف بود در سه طبقه (این تکیه يك طبقه هم زیر زمین داشته است). مولف «جغرافیای اصفهان» در ۱۲۵۶ شمسی از يك تکیه‌ی جدید البنای اصفهان صحبت میکند (ص ۲۲) که بانی آن مسعود میرزای ظل‌السلطان حکمران بوده است و گوید از نظر شکوه نسبت به تکیه‌ی دولت مرتبه‌ی دوم را دارد اما به حسب وسعت رتبه‌ی اولی را.

۲- این توصیفی است از يك صحنه‌ی «حضرت یوسف»: «آمدن تاجر مصری بر سر چاه و فروش یوسف به توسط برادران خیلی تماشا داشت. عدلهای قماش و صندوقهای مال‌التجاره‌ی سر بسته را برشته‌ها بار کرده بودند و روی هر يك از آنها يك کاکاسیاه

←

بر صحنه می‌آمد؛ «روزها از دو ساعت بعد از ظهر تا نزدیک غروب، و شبها از دو تا پنج شش ساعت از شب گذشته. و در شب چندین هزار چراغ و شمع افروخته میشد و به مراتب بر جلال و شکوه مجلس افزوده میگشت»<sup>۱</sup>.



تکیه‌ی دولت پس از اجرای يك نمايش در ۱۲۶۹ شمسی  
[از کتاب؛ یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه]



با پیراهن عربی سفید و کلاه فینه‌ی سرخ نشسته بود. شاید دوست شتر به این ترتیب می‌آمد و می‌گذشت تا بالاخره تاجر وزیردستان و همراهان با آبداری و قبل و منقل و بارهای آشپزخانه و چادر و دستگاه میرسید و در سرچاه رحل اقامت می‌افکند. فروش یوسف در مصر موقع نمايش تجملات سلطنتی بود که از دستگاه‌های سلطنتی آنچه نخبه و زبده بود هر يك در موقع خود نمايش داده میشد» (کتاب شرح زندگانی من - ج ۱)

۱- یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه از دوستعلی معیرالممالك [پسر معیر بزرگ] (چاپ علمی - سال ؟) .

ترکیب ساختمان تکیه‌های ثابت<sup>۱</sup> این بود: - سکوئی در وسط به بلندی بین نیم تا سه ربع ذرع که جای بازی بوده است. دوردیف پلکان دو یاسه تائی در طرفین سکو برای بالا و پائین رفتن. گذرگاهی محیط برسکو که آنهم جزء عرصه‌ی بازی بود و معمولاً جای اسب تازی و جنگ و جدال. محوطه‌ای محیط بر گذرگاه که جای نشستن زنان و کودکان تماشاگر بود. غرفه‌ها و طاقنماهایی گرداگرد تکیه در یک یا دو یاسه طبقه که مردان تماشاگر در آنها می‌نشسته‌اند، و گاه یکی از این طاقنماها هم برای نشان دادن صحنه‌ی مهم به کار میرفت. یکی از غرفه‌های هم سطح زمین رخت کن بازیگران بود. تکیه چند مدخل داشت که از برخی از آنها برای آمد و رفت تماشاگران استفاده میشد. دوتا از این مدخلها لزوماً راهی داشته است به انبار یا کاروانسرا یا فضائی در پشت تکیه که جای نگهداری شتران و افراد قافله یا اسبها و سوارکاران بوده است و برای مثل قافله - به هنگام - از این راه میرسید و پس از یکی دو بار گشتن به دور سکو از راه دیگر خارج میشد، یا هر بازیگر سواره از آنجا می‌آمد و به آنجا بازمی‌گشت. نمایشخانه‌ها گاه سقف داشته‌اند و گاه بی‌سقف بوده‌اند و گاه نمایشخانه‌ی بی‌سقف سکوی باسقف داشته است. سقف تکیه ترتیب مییافت از بست‌های چوبی که بر آنها چادر می‌کشیدند و به آسانی میتوانست برداشته یا گذاشته شود. در برخی تکیه‌ها، طرفین سکو به جای پله شیب داشته است، بطوریکه اسب میتوانست از آن بالا و پایین برود. سکو شکل‌های گوناگون داشت؛ گرد، مربع، مستطیل و بی‌قاعده و همه‌ی اینها تابع شرایط اصلی و شکل زمین و ساختمان بوده است؛ زیرا برخی سکوها در اصل سقف انبار آب بوده، برخی حوضی که رویش را پوشانده بودند و غیره، و باز زیرا که اغلب تکیه‌ها در اصل گذرگاه یا مسجد یا کاروانسرا و نظایر آن بوده است که با تغییرهایی به صورت تکیه درآمد. به طور متوسط در هر یک از دوسوم قصبات و دهستانهای ایران یک نمایشخانه‌ی تعزیه وجود داشته

---

۱ - و تکیه‌های موقت: سکوی چوبی به اسم «تخت» در وسط، گذرگاه محیط بر تخت، قالیچه‌های افکنده بر گرد این گذرگاه برای نشستن تماشاگران. به ندرت ممکن بود در تکیه‌ی موقت اسب و شتر و غیره وارد کنند.

است که یا به همین منظور ساخته شده بود یا میدانها و مساجدی بوده است که با مختصر تغییری برای این نمایش ترتیب یافته بود. در هر يك از شهرها به طور متوسط چهار تکیه وجود داشت، غیر از تهران که نامهای حدود سی تکیه‌ی آن در دست است. آنچه گفته شد بجز تکیه‌های موقت است، یا گذشته از میدانهایی که در آنها - در فضای باز و بین حلقه‌ی جمعیت - نمایش میداده‌اند.

نمایش در فضای باز شکوه و سیر و ادامه‌ای دیگر داشت؛ این يك جور بازی دوره گرد کمال یافته بود که ممنوعیتهای اخیر کمتر توانست راهش را سد کند. برای نمونه اقلاً تا حدود بیست سال پیش هر صبح عاشورا تعزیه به صورت يك تماشای چشم گیر و پرسپاهی لشکر در میدان عالی قاپوی اردبیل بازی میشد. دورتادور این میدان را دسته‌های عزاداری پرمیکردند و مردم پشت سر این دسته‌ها یا بر سر بامها و پنجره‌های مشرف بر میدان جمع بودند، و گروه بزرگی شبیه گردان در وسط میدان به نمایش واقعه‌ی روز عاشورا میپرداختند. این نمایش بسیار عظیم بود و در آن گذشته از تعداد بازیگران ورود رده‌های جانورانی چون شتر و اسب، یا کندن خندق در میدان، یا تاراندن اسبها و جنگهای طرفینی ابهت و شکوه فراوان به تعزیه میداد. در پایان که غارت نشان داده میشد خیمه‌ها را آتش میزدند و فرار و اسیری زنها و کودکان بسیار تکان دهنده بود.

جز نظایر این نمایش میدانی، تعزیه به گونه‌ی دیگری هم در میدانها یا اطراف دهها و شهرها اجرا میشد که نام «تعزیه‌ی دوره» داشت. در تعزیه‌ی دوره چندین دسته شبیه گردان با فاصله‌های معین (به طوری که کار يك دسته مزاحم کار دسته‌ی دیگر نشود) هر کدام خلاصه‌ی يك دستگاه تعزیه - بیان کننده‌ی وقایع ده روز اول محرم - را به ترتیب نمایش میدادند. تماشاگران در سراسر محوطه‌ی وسیعی جمع بودند. چون کار دسته‌ی اول تمام میشد کمی بالاتر میرفت تا همان دستگاه را برای گروه دیگری از تماشاگران اجرا کند و دسته‌ی دوم جای او را میگرفت تا واقعه‌ی بعدی را بازی کند. بعد دوباره دسته‌ی اول باز بالاتر میرفت، دسته‌ی دوم جای دسته‌ی اول را میگرفت و دسته‌ی سوم جای دسته‌ی دوم را.

این حرکت زنجیر وار ادامه داشت و در نتیجه يك دوره تعزیه به وسیله‌ی چندین دسته تعزیه خوان - نمایش دهنده‌ی ده واقعه به طور مسلسل - در طول محوطه‌ای

بزرگ و برای جمعیتی عظیم به نمایش درمی آمد . «تعزیه ی دوره» بی شك شكل تکمیل شده ی دسته هایی است که با حمل شبیه ها و نشانه های واقعه ی طف به همراهی يك نقال ماجرای دهه ی اول محرم را دفیله وار از پیش چشم مردم میگذرانده اند. بازگردیم به نمایشخانه های رسمی. براساس نوشته های «گو بینو» معلوم میشود که همچشمی های اشراف باعث میشده است که هر يك از ایشان در تزیین هر چه بیشتر طاقنمای خود بکوشد و با آثار عتیقه ی گوناگونی که هر کدام را از يك گوشه ی دنیا گردآورده بود و آنها را به درو دیوار طاقنمایش میآویخت شأن خود را به دیگران یادآوری کند. اغلب اشراف و بازرگانان مخارج تعزیه را تقبل میکردند ، و یا در وصیت نامه هایشان در آمد قسمتی از املاکشان را برای مخارج تعزیه کنار میگذاشتند، یا ملکی برای ساختن تکیه و یا تکیه ی ساخته ی خود را وقف میکردند. اما تکیه های موقت به همت مردم هر محله و وسایلی که از خانه بیرون میداند بر پا میشد و فروش و تزیین میشد و آماده ی نمایش میشد. مخارج تعزیه را هم همین مردم بین خود جمع میکردند. تأثر عمومی از فاجعه ی کربلا و داشتن يك وجه اشتراك – یعنی قهرمانان مشترك – در دهه ی اول محرم يك نوع همبستگی روحی بین همه ی طبقات به وجود میآورد ، و گرچه اشراف غرفه های خاص و مجلل داشته اند ولی در تکیه و بین تماشاگران تعزیه تنها موردی بوده است که مسئله ی طبقات مطرح نبوده ؛ زبردست و وزیر دست در کنار هم به تماشا میپرداخته اند ، و گذشته از سنی ها که به تکیه آمدنشان خطرناك بود سایر اقلیتهای مذهبی آزادانه و حتی باشور و علاقه به تماشا میآمده اند و تقریباً ناراضیهای ناشی از اختلافات مذهبی پیش نمیآمده است . بازیگران طبقه یی مورد احترام بوده اند، خصوصاً سادات بازیگر؛ زیرا که از اخلاف واقعی خود قهرمانان بودند.

تعزیه نامه ها به شعر بود و شعر تعزیه عامیانه بود، زیرا که از آثار اهل شعر نبود و از رشحات اهل نمایش بود. به زبان مردم بودن از طرفی حسن تعزیه نامه هاست؛ که شعر نمایش است و نه نمایش شعر ، و از طرفی از بدآورده هایش ؛ زیرا که ادبیات نمایشی تعزیه هرگز از طرف حاشیه پردازان ادبیات به رسمیت شناخته نشد . به هر حال زمینه ی شعری تعزیه را رسم مرثیه سرائی –



يك گروه تعزیه گردان . سمت چپ مرد مطراق به دست معین البکاست

که حداقل از عهد صفویه بالا گرفت - ایجاد میکرد ، و منابع داستانیش را را اساطیر و حماسه های مذهبی که از طریق انواع نقالی مذهبی به او رسیده بود . امروزه ما قطعی میدانیم که در اواسط قرن دوازدهم نگارش تعزیه باب بوده است ، زیرا در اوایل قرن سیزده ( ۱۲۱۷ ش ) « کوچکو » يك مجموعه ی سی و سه تائی تعزیه نامه را بدست آورده و میدانیم که در سراسر قرن سیزدهم تعزیه نویسی مراحل خود را میگذراند و از اوایل قرن حاضر یعنی قرن چهاردهم تقریباً دیگر نه تنها چیز تازه یی به آن افزوده نشد ، بلکه بسرعت متوقف و متروک شد .

تعداد دقیق تعزیه نامه ها را هنوز کسی تعیین نکرده است و شاید هم نشود تعیین کرد . چون که در گوشه های پرت ایران تعزیه هائی بازی میشده است به زبانها یا لهجه های محلی ترکی و کردی و مازندرانی و حتی چند تائی به عربی ، به علاوه ی تعداد محدودی هم به نثر در همان زبانها و گویشها ؛ که فراهم آوردن نسخه های آنها آسان و شاید ممکن نیست ، و از سوی دیگر در شهرها به محض وزیدن نسیم غربی زیستن بیاض ها و نسخه ها فراموش شد و در کنج صندوقخانه ها پوسید و از میان رفت . تصور میرود که تعداد تعزیه نامه های

اصلی بیش از صد و خورده‌یی نباشد، اما تعداد کلی تعزیه‌نامه‌ها چندین برابر اینست زیرا که اغلب موضوعهای تعزیه را چندین نفر بی‌خبر از هم - هر يك در گوشه‌ای - به سبکی و با ارزشهای مختلف برای نمایش آماده کرده بودند<sup>۱</sup>. هر تعزیه‌نامه با ترکیبی ساده گوشه‌ای از اساطیر مذهبی و خصوصاً یکی از واقعات ده‌روزه‌ی کربلا و جز آن را مستقلاً طی گفت و گوئی به شعر بیان میکند. موضوع ظاهراً مربوط است به يك مذهب و دیار یا يك فرهنگ مذهبی خاص، و به این ترتیب تماشاگر باید آشنائی مختصری با کل ماجرا و اشخاص و معتقدات مربوط به آن داشته باشد، و گرنه به مفهوم بسیاری از اشاره‌ها و کنایه‌ها و نکته‌ها و تمثیل‌ها دست نخواهد یافت. لکن يك نگاه دقیق‌تر معلوم میکند که تعزیه تنها نشان دهنده‌ی يك قصه‌ی مذهبی ساده نیست؛ محور اصلی این نمایشها ماجرای تسلیم و زندگی در برابر پایداری و نابودی است. جنگ خیر و شر یا حق و ناحق و ایستادگی به خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی مطرح است، و قهرمانان نمایش نابودی را بر زندگی در زیر سلطه‌ی غاصبان و جابران ترجیح میدهند. در تعزیه‌نامه‌ها این انتخاب و ترجیح با قدرت کامل انجام نمیشود، زیرا که قهرمانان بازی برای جلب همدردی تماشاگر پرمویه می‌کنند، و از طرفی این انتخاب یکباره هم برای محترم داشتن شرف انسانی نیست زیرا که قهرمانان در لحظه‌ی انتخاب مرگ به غرغه‌های وعده شده‌ی بهشت هم فکر می‌کنند. دو نکته‌ی گفتنی را از قول نویسندگان فرنگی باید گفت؛ نوشته‌اند که در تعزیه‌نامه‌ها آثاری از روحیه‌ی باستانی و زرتشتی ایرانیان و اعتقاد به اصل دوگانگی وجود دارد، و ایرانیان در برابر مظهر عدالت و نیکی که خداست مظهر دیگری به عنوان طبیعت و تقدیر دارند که از اوشکوه می‌کنند و او را علت همه‌ی پیش آمده‌ها و رویدادهای بد و ناگوار میدانند. دیگر

---

۱ - فهرست تعزیه‌نامه‌های «انریکو چرولی - Cerulli» یعنی کتاب «Una nuova collezione di manoscritti Persiani della Biblioteca Vaticana» (م - ۱۹۶۱) صورتی از ۱۰۵۵ تعزیه‌نامه‌ی موجود در کتابخانه‌ی واتیکان میدهد، در این فهرست نسخه‌های مختلف ولی هم‌موضوع و پیش‌واقعیه‌ها نیز مستقلاً به حساب آمده است.



که يك نوع همبستگی و همفکری ناآگاه بین شیعیان و مسیحیان راجع به اصل شفاعت در این نمایشها یافته‌اند و آن اینکه امام حسین نیز مانند مسیح آگاهانه و برای نجات پیروانش از گمراهی و بیدار کردن آنها تن به شهادت داد و در محشر نیز شفاعت پیروان خود را خواهد کرد .

از نظر تغییر صحنه‌ها و تفاوت مکان و غیر آن تعزیه‌نامه‌ها در حدود نقاشی سنتی ایرانی است و در آن محدودیتی وجود ندارد. از طرفی امکان جهش سریع از زمان و مکانی به زمان و مکان دیگر را شکل ساختمان و سبک بازی تعزیه هم ایجاد میکرده است . همه چیز در حد امکانات يك صحنه و بازی تجربیدی است ؛ آدم‌های بازی از قبل معلوم و شناخته‌اند ، و نویسنده با ذوق و قلم خود تنها به برجسته کردن چند صفت معین در آنها میپردازد ، و این کوشش را تا مرحله‌ی ریزه‌کاری و خاتم‌کاری روی هر شخص پیش میبرد. به این ترتیب است که گاه می‌بینیم برخی تعزیه‌نامه‌ها تناسب کلی خود را از دست داده‌اند .  
مهمترین مشخصات دیگر تعزیه‌نامه‌ها اینهاست :

– آگاه بودن اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر . در حقیقت این سنخ دید و بیان ترکیبی است، و اشقیا معمولاً از پشت ذره بین سراینده‌ی مومن و دوستدار خاندان پیامبر به خود و وقایع می‌نگرند . یا که در واقع این نویسنده و در مرحله‌ی بعدی بازیگر است که به‌زائل آن شخصیت تاریخی – که اینک شخص بازی است – آگاهند و آنرا مخفی نمی‌کنند. از طرفی به‌هر حال تماشاگر از قبل اشقیارا با قضاوتی ناشی از معلومات پیشین خود، و مطلقاً به‌بدی می‌شناسد و بنا بر این دیگر پنهان کردن ازاوموردی ندارد ؛ به همین دلیل گاه اشقیا در همان بدو ورود خود را برای تماشاگر معرفی میکنند و نقشه‌های خود را شرح میدهند<sup>۱</sup> .

---

۱- برای نمونه اینست معرفی شیطان در «مجلس شهادت هابیل» :

شیطان ؛ در گلستان حیل و تلبیس

نام من گشته حضرت ابلیس

من کنم خلق را همه گمراه

گر توانم بیفکنم در چاه .

– آگاه بودن امام و همراهان به عاقبت کار. به اینکه مقدر است کشته شوند و این شهادت آغاز نجات و رستگاری است .

– باوجود نسبت دادن اندکی رحم به اشقیا و کمی ضعف به اولیا ، سراینده نمیتواند – یا نمیخواهد که بتواند – آنها را از صورت قهرمان یاضد قهرمان مطلق بیرون بیاورد و جنبه‌ی بشری‌تری به ایشان بدهد .

– واقعه را تماشاچی از قبل میداند، و نویسنده نحوه‌ی وقوع را توصیف میکند . نویسنده گرچه در پایان کار هیچ نتیجه‌ای نمی‌گیرد ولی بی‌طرف نیست. او میداند که شبیه‌اشقیا باطناً دشمن‌اشقیا و دوست‌اولیاست، پس طرفین مبارزه را از زبان شبیه‌اشقیا و بر علیه اشقیا وصف میکند ، و این چنین نمایش در مجرای میافتد که قضاوت خاصی را به ذهن بیننده القاء میکند.

– علت اصلی بدکار بودن اشقیا و درستی اولیا علت ساده و برای تماشاگر مؤمن محتومی است ؛ اینکه اشقیا به دنیا می‌اندیشند و اولیا به آخرت . این يك اصل موضوعه است که به آسانی همه‌ی بدکاریهای آن دسته و فداکاریهای این يك را توجیه میکند .

– ادیبانه نبودن شعر و در بیشتر موارد به کاربردن گروهی از کلمات کوچک و بازار و اصطلاحاتی که در قالب شعر محاوره‌ای بگنجد. محدود بودن دایره‌ی لغات و اصطلاحات معمول . تغییر وزن و قافیه به نسبت احتیاج . عاری بودن از قافیه در مواردی محدود و داشتن برخی سکنه‌ها در وزن . یکدست نبودن اشعار از نظر میزان ارزش شعری و اینکه گاه محتوی شعر ناشاد است و وزنش شاد . به کاربردن بحر طویل در چند تعزیه‌نامه و گاه استقبال از شعرهای استادان گذشته در چند جای متن، و اینکه هنگام سؤال و جواب دونفر اغلب شعرهای محاوره‌شان از حیث وزن و قافیه یکی است .

– داشتن بعضی اشتباهات تاریخی ، و گاه اشاره کردن به رسمی یا



کارمن حيله است و نيرنگ است  
حرف حق هر که زد دلم تنگ است  
میروم این زمان ز راه وفا  
سوی قابیل ، آن خجسته لقا ...

ابزاری که معلوم نیست در زمان و مکان بازی جاری بوده است. چنین اشتباهها ناشی از آنست که سراینده محقق نبوده است و در نتیجه نتوانسته است از قید زمان خود که عصر صفویان، زندیه و قاجارها باشد بیرون برود. و این یادآوری لازم است که نباید در تعزیه نامه ها بامغزیادید واقع جویانه‌ی علمی به مشاهده وجست وجو پرداخت .

— سراینده ( شاعری که « تعزیه نویس » یا « مقتل نویس » خوانده میشد) تقریباً آدم فنی و دانشمند نیست ، او فقط حس خود را منتقل می کند . وجود صداقت و ایمان در او باعث میشود که در متن حداقل چند تکه‌ی واقعاً گیرا و تکان دهنده به وجود آید .

از اوایل زندگی شاهانه‌ی ناصرالدینشاه که رونق و عمومیت تعزیه و نیز تقنین طلبی تماشاگران سبب شد که به تدریج حالت سرگرم کننده‌ی تعزیه بر جنبه‌ی عزاداریش غلبه کند، نوعی مقدمه به تعزیه افزوده شد که «پیش واقعه» خوانده میشد. اشخاص بازی پیش واقعه‌ها هم از افراد اساطیر اسلامی بودند و هم از غیر آن و گاه حتی از افراد کوچه و گذر هم عهد نویسنده . به هر حال اینها برای التیام دردهای خود به یاد ماجرای کربلا می افتادند و سپس «واقعه» یعنی بازی اصلی شروع میشد. در برخی از این پیش واقعه‌ها از راه رجعت به گذشته به نمایش اصلی میرسند مانند «تعزیه‌ی امیر تیمور» که در آن تیمور پس از فتح کوفه و خبر شدن از ماجرای کربلا دستور میدهد تعزیه‌ای به پا کنند . و در برخی دیگر از راه پیش بینی آینده، مانند «مجلس درویش بیابانی» که داستانش از مثنوی مولوی گرفته شده و آن ماجرای درویش عاصی و منکری است که به موسی میرسد، پس از برخوردی بین آنها — به فرمان جبرئیل — موسی از بین دوانگشت دست راست خود وقایع کربلا را به او نشان میدهد<sup>۱</sup>.

---

۱ - يك قرارداد معمول صحنه‌ای در تعزیه. دو بیت آخر یکی از نسخه‌های «به چاه انداختن حضرت یوسف» اینست :

جبرئیل (به یعقوب) : بیا میان دوانگشت من نظاره نما  
که تا عیان نگری واقعات کرب و بلا  
بکن نظاره در آن دشت پر بلا اکنون  
که از مشاهده‌ی کربلا شوی دلخون !

کم کم نگارش متن‌های تفننی که ربط‌زبانی به‌مآیه‌های شناختی‌عزاداری نداشته باشد و اجرای آنها پیش از تعزیه‌ی اصلی، رواجی یافت. کمی بعد هجو و تحقیر کردن دشمنان دین بهانه‌ای شد برای آن که رنگ تند از هزل و مسخره و مضحکه به این متن‌ها افزوده شود. دیری نگذشت که تعزیه‌نامه‌های مضحك با عنوان «گوشه» صورت مستقل پیدا کرد و موقع اجرای آن عیدهای



اولین ایستاده‌ی راست احمد تفرشی، بعدی حاج بارک‌الله، سومی سیداحمد خان، پنجمی شیخ حسن قاجار، ششمی میرزارحیم کمانچه‌کش و آخری محمد سولقانی

مذهبی، وهم در مراسم محرم و صفر (غیر از هفتم تا چهاردهم محرم) پیش از نمایش واقعی اصلی بود. اجرای هر واقعه در حدود سه ساعت و هر پیش واقعه یا گوشه بین ثلث تا نیم آن طول میکشید. گذشته از برخی تفاوت‌های جزئی و معمول، تعزیه‌نامه‌هایی که مربوط به مصایب قهرمانانی غیر از اهل بیت پیغمبر بود يك امتیاز داشت و آن موضوع تعلیق بود. بدین نحو که نمایش به‌همان روال خود پیش میرفت تا درجایی حساس ناگهان متوقف میماند؛ جبرئیل به‌مناسبت شباهت این صحنه‌ی حساس با کناره‌ی ازمایه‌ای کر بلا یادآوری کوتاهی از آن

واقعہ میگرد، و سپس باز از همانجا که مانده بود ادامه مییافت<sup>۱</sup>. بگذریم - بنا بر آنچه گفته شد تعزیه نامه‌ها را به سه دسته میتوان تقسیم کرد :  
 - واقعہ : تعزیه نامه‌هایی که مصائب و شهادت افراد اساطیر مذهبی و خصوصاً ماجراهای مربوط به کربلا و خاندان سیدالشهدا را نشان میدهد .  
 - پیش‌واقعہ : تعزیه نامه‌هایی است تفننی که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست زیرا همیشه باید به نمایش يك «واقعہ» منجر شود .  
 - گوشہ : تعزیه نامه‌های تفننی و فکاهی مضحك و گاه ریشخندآمیز، که افراد آن اغلب اشخاص اساطیر مذهبی اسلامی (که خود شامل بسیاری از زوایای اساطیر یهودی و مسیحی هم میشود) هستند.

بدین ترتیب تعزیه‌ها يك دوره اساطیر - از حیوط آدم گرفته تا برپاشدن محشر - را دربرمیگیرد ، و در آخرین مجلس یعنی صحرای محشر ، همه پیامبران به فکر نجات خود و قوم خویشند ، تنها خاندان محمد هستند که شفاعت همه گناهکاران و مردم دنیا را می‌کنند . و سرانجام همه گناهکاران دنیا به بهای خونهای کربلا نجات میابند .

هر تعزیه نامه‌ی کامل را يك «مجلس» یا «دستگاه» می‌گفتند. به اشخاص بازی «شبیہ» می‌گفتند و بین شبیہ‌ها آنها که حرف داشتند «نسخه خوان» نام داشتند و آنها که حرف نداشتند «نکش» یا «سیاهی لشکر». بر صفحه‌ای از هر تعزیه نامه فهرست نسخه خوانان و نیز اسباب مجلس ( = لوازم صحنه ) نوشته میشد. خود متن را به صورت تقسیم نقش و مجزا مینوشتند ؛ یعنی نقش هر کس بر بیاضی. و متن فهرستی داشت که تعیین کننده‌ی ترتیب و توالی محاوره‌ها

۱ - این نمونه از نسخه‌ی دیگری از «چاه انداختن یوسف» می‌آید .

[حمله‌ی برادران یوسف به قصد کشتن او]

جبرئیل ، یاران به حال حضرت یوسف نظر کنید

برحالت حسین علی‌گریه سر کنید

در کربلا حسین چو یوسف کسی نداشت

خود را فدای آن شه خونین جگر کنید .

یوسف : فغان وآه ...

مجلس نهادهت عام  
 امام زینب عام مادر عام  
 امه لیلای عروس عریضه عبدالله  
 زنهای شمر ابن سعد

اسباب مجلس  
 محمد کاه بسته مجلس سیه لوحی خان یزیدی عهد دینه مل  
 تعلیق سینه ۱ — ۲ — مجمع ۱

بخشی از صفحه بی از يك بیاض ، شامل فهرست نسخه خوانان و اسباب مجلس

بود . مقتل نویس ها هرگز امضائی از خود به زیر آثارشان نمی گذاشتند . گویا پاداش آخرت را کافی میدانستند . امروزه از ایشان جز چند نامی در دست نیست و از احوالاتشان جز اندکی . میدانیم که تقریباً بیشتر آنها کارگردان لااقل اولین اجرای آثار خود بوده اند . « گوینو » تأکید میکند که اغلب کارگردانها نویسنده هم بوده اند و قبل از نمایش یا حتی گاهی حین نمایش تفسیر کوتاهی از واقعه میکرده اند یا خلاصه ای توضیح میداده اند . آنها شاعر و کارگردانی مورد احترام بوده اند و اغلب در نمایشها از طرف شاه یا بزرگان به ایشان پاداشهای حضوری داده میشد . چند تائی از اینها عبارتند از : خواجه حسینعلی خان معاصر فتحعلی شاه و محمد شاه ، میرزا محمد تقی تعزیه گردان متعلق به عهد محمد شاه و ناصرالدین شاه و پسرش میرزا باقر ملقب به معین البکاء که هر دو تعزیه گردانهای رسمی تکیه ای دولت بوده اند ، سید عبدالباقی بختیاری که دسته ای تعزیه ای داشته و در اصفهان و بختیاری و شیراز تعزیه گردانی میکرده ، سید مصطفی میر عزا که از عهد ناصرالدین شاه تا عصر محمد شاه در کاشان و طهران و

حتی تکیه‌ی دولت تعزیه‌گردانی کرده بوده است و پسرش آقا سید کاظم میرغم مربوط به عهد محمدشاه به بعد .

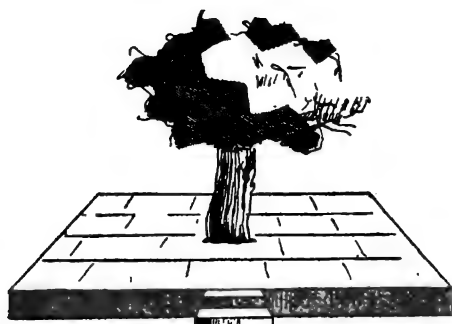
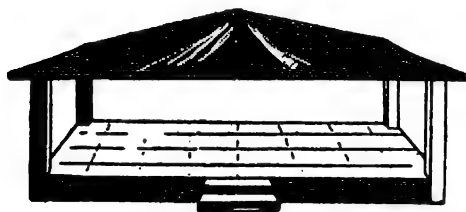
به کارگردان « تعزیه‌گردان » یا « شبیه‌گردان » و آسانتر از همه « استاد » می‌گفته‌اند . فکر لزوم يك رهبر ناظر و تعیین کننده در این کار بزرگ و جمعی‌گویا از دوره‌ی نمایشهای دفیله‌ای دسته‌ها آغاز شده بود ؛ کارگردان دسته‌ها را « سردمدار » میخواندند . همانطور که اهمیت متن در دسته‌ها بیشتر میشد اهمیت شاعر مرثیه‌سرا نیز به عنوان سراینده ، و هم تعلیم دهنده‌ی طرز قرائت ، و هم تعیین کننده‌ی دستگاه موسیقی مناسب و نوع آواز و غیره بیشتر شد ، تا آنجا که با عنوان «استاد» حین تکامل تدریجی تعزیه وظایفش کامل گشت : «لباس اشخاص را برای نقشهای مختلف او تعیین میکرد، ترتیبات مقدماتی [یعنی تنظیم و ترتیب حرکتهای و قراهای صحنه‌ای ، هماهنگ ساختن بازیگران ، تعیین نواهای آوازی و جایهای نواختن موسیقی و غیره ] هم از مشاغل او بود . تربیت کردن تعزیه‌خوانها و آموختن رویه و حالت مناسب هر يك از آنها به حدی که در حضور شاه بتوانند نقش خود را ایفا کنند نیز از کارهای مشکل او بوده است<sup>۱</sup> . شبیه‌گردان کارگردانی بود که کارش با بروی صحنه آمدن نمایش تمام نمیشد، بلکه حین آن هم ادامه داشت، چهاوروی صحنه و بین بازیگران در حرکت بود ؛ بازی را رهبری میکرد و اشاره‌ها و قراهایی هم با دسته‌ی موسیقی داشت که همراهی کنند یا خاموش شوند .

گویا تعزیه در زمان و بدست « میرزا محمد تقی تعزیه‌گردان » تحولی پیدا کرد و از حالت یکنواختی که گرفتار آن شده بود بیرون آمد. این «استاد» به تعزیه - که تا آن زمان صرفاً به نشان دادن واقعات مذهبی اکتفا میکرد - رنگی از تفنن ، وارضای ذوقی کاملاً خالص و نمایشی و دور از تمناهای ثوابکارانه افزود ، و به قولی «به وسیله‌ی برگ و ساز و شاخ و برگ دادن به وقایع ، تعزیه را از حالت عوامانه‌ی قبل بیرون آورد و جنبه‌ی اعیانیت به آن داد<sup>۲</sup> . پسرش ملقب به معین‌البکاء نیز سطح ارزش اجرائی تعزیه‌ها را بالاتر برد و از طرفی به پیروی از خواسته‌های مردم بر کم و کیف این حالت تفنن و نیز

---

۱ و ۲ - شرح زندگانی من - ج ۱ .

برطنز و تفریح موجود در پیش واقعه ها افزود تا که «تعزیه‌ی مضحك» به حد کمال رسید. «معین‌البکاء» واقعاً شغل خود را خوب اداره میکرد. او امر او نسبت به تمام این صد نفر شبیه خوان و دسته‌ی موسیقی بی چون و چرا و بی اندک وقفه‌ی اجرا میشد. پسرش هم [که ناظم‌البکاء لقب داشت] در فرماندهی به او کمک میکرد. فرمانهای به تعزیه خوانها با اشاره‌ی دست و نسبت به دسته‌ی موسیقی برای نواختن یا ساکت کردن آن با بلند کردن عصا بود، که بدون هیچ دستپاچگی با منانت و وقار خاص تمام کارها را اداره میکرد... اگر



سکوی باسقف برای تکیه‌ی بی‌سقف.  
وسکوی مربع بادرختی در وسط؛  
این درخت از لحاظ مردم محل  
نظر کرده است.

اتفاقاً در یکی از گوشه‌های مجلس یا طاقنمائی جزئی صدای خارج بلند میشد، با نگاه متین خود آنها را هم آرام کرده و به سکوت می‌آورد<sup>۱</sup>. ظاهراً به واسطه‌ی شهرت «معین‌البکاء» و دستیارش «ناظم‌البکاء» کمی بعد این دو عنوان عمومیت پیدا کرد و برای مشخص کردن همه‌ی تعزیه گردانها و وردست هاشان به کار رفت.

اینک برای نشان دادن بهتر ارزشها و جای هر کس و هر چیز در این نمایش اجرای يك تعزیه را از آغاز تا انجام دنبال می‌کنیم<sup>۲</sup>:

۱ - شرح زندگانی من - ج ۱.

۲ - این قطعه در دو مورد بایادداشتهای گوینو و مستوفی تکمیل شده است.



بازی هنوز شروع نشده ، سکو خالیست . هیچ پرده‌ای تماشاگر را از صحنه جدا نمی‌کند. هیچگونه زمینه‌ی نقشی یا صحنه‌آرایی خاصی برای بازی وجود ندارد. آنچه که هست جزء تزیینات موقوفی ساختمان تکیه است ؛ یعنی علم و کتل‌های سیاه و سبزی که چند جا پایه‌هایشان در زمین فرو شده است ، شمایل‌ها و بیرق‌ها و آویزهای دیگری که با رنگهای تیره و تلخ از در و دیوار غرفه‌ها آویخته‌است، و نشانه‌هایی چون پنجه و عمارتی که با تداعی خاطراتی به ذهن تماشاگر احساسات او را تحت تأثیر قرار میدهد ؛ همه‌ی اینها يك فضای کلی و پرمهابت برای نمایش ایجاد میکند . روی سکو يك طرف مقداری کاه خرد شده ریخته‌اند ، و طرف دیگر حداقل يك مسند از قبیل چهارپایه یا سریر و نظایر آن هست که بعدها میفهمیم تنها شخص امام حسین یا قهرمان تعزیه‌ی روز روی آن می‌نشیند و این دلیل اهمیت اوست . مقدمات شروع میشود . پس از ساعتی دفیله رفتن دسته‌ها با علامت‌ها و نشانه‌هایشان ، چند لحظه سکوت میشود . ناگهان دسته‌ی موسیقی آهنگ اندوه‌آوری را سرمیکند . سپس همه‌ی شبیه‌های تعزیه‌ی روز که پیشاپیش آنها معین‌البکاء قرار گرفته ، در يك صف و با نظم و حزن عمیق وارد تکیه میشوند و به‌کندی یکی دو بار دور سکو می‌گردند و نوحه‌ای را به‌طور دسته‌جمعی میخوانند (این کار «پیشخوانی» نام دارد) و سپس همگی- در حالیکه معین‌البکاء از آنها جدا میشود - از صحن تکیه خارج میشوند . معین‌البکاء روی سکو میرود ؛ حمدی میگوید و دعائی به «بانی» (یعنی به تهیه-کننده‌ی) مجلس و تماشاگران و غیره میکند، و بعد خلاصه‌ای از داستان تعزیه‌ی روز را با تفسیر مختصر و نفرین کوتاهی - نسبت به غاصبان - همراه میکند (این کار «حدیث کردن» نام دارد) در این حال شبیه خوانانی که باید کار را آغاز کنند دوباره وارد شده‌اند و در موضع‌های خود قرار گرفته‌اند ، ولی هیمنه و جاذبه‌ی کلام معین‌البکاء به حدی است که کسی متوجه ورود آنها نشده است . پس از آخرین دعا به اشاره‌ی چوب‌دست معین‌البکاء دسته‌ی موسیقی شروع به نواختن آهنگ پرشور و کوتاهی میکند و با توقف این آهنگ نسخه خوانان تعزیه را شروع می‌کنند . نسخه خوانانها عنوانهای خاصی دارند . از جمله ؛ «زن خوان» جوانی است که با صدای زیر نقش زن را بازی میکند، و «بچه خوان» طبعاً پسر و گاهی

دختر بچه‌یی که یکی از کودکان اولیاء را نشان می‌دهد. ولی تقسیم‌بندی کلی‌تر و مهم‌تر مایه‌ی تاریخی دارد؛ آنها که جزء یاران امام هستند به «موالف‌خوان» یا «مظلوم‌خوان» و آنها که دشمنانش را ایفا می‌کنند به «مخالف‌خوان» و کلاً به «اشقیاء» معروفند. این عنوانهای مطلق، معرف شخصیت و ذات این شبیه‌هاست. عنوانهای جزئی‌تری هم هست چون «امام‌خوان» یا «شمر‌خوان» و غیره... که همیشه به یاد بازیگر می‌آورد که مثلاً «شمر‌خوان» است نه «شمر» و «مخالف‌خوان» است نه «مخالف» و دارد بازی می‌کند. به هر حال این نمایش‌طی سالها مقداری قرار و سنت و یک‌گونه سبک بازی خاص بدست آورد. جای خاندان امام روی سکواست و جای لشکریان مخالف عرصه‌ی محیط بر سکو. خاندان امام هیچگاه سکورا ترک نمی‌کنند چون در محاصره‌اند، وقتی هم که روی سکو کاری ندارند در گوشه‌ای بی‌حرکت می‌مانند و تماشاگر حضور آنها را فراموش می‌کند. وقتی يك موالف خوان سکو را ترک می‌کند میدانیم که دارد می‌رود بجنگد یا بمیرد. در این نمایش احتیاجات صحنه‌ای ابعاد طبیعی را تغییر می‌دهد: گاه چند مجلس که از هم دورند، در طول وحتى به موازات هم - یکی روی سکو و دیگری روی عرصه‌ی محیط بر سکو - بازی می‌شود و مجلس بعدی بی‌فاصله در طاقنمای روبروی سکو می‌گذرد. گذشت زمان یا فاصله‌های مکانی یا طی راه طولانی بایک یا چند دور گردش به گرد سکو نشان داده می‌شود و اگر يك شبیه از شهری به شهر دیگر رفت کافی است که ضمن شعر آنجا را به نام تازه اش بخواند. از طرفی يك تشت یا دو ستکمی آب و چند ساقه‌ی گیاه نشان دهنده‌ی دجله و نخلستان است و از طرف دیگر اسباب مجلس مانند شمیر و سپر و نیزه و تسبیح و چننه و غیره همه طبیعی و واقعی است. بازیگران موالف باید آواز خوش و رسا داشته باشند تا بتوانند لااقل مایه‌های سنتی نقش خود را خوب بخوانند، ولی اشقیاء نمی‌خوانند و فقط محکم و بی‌پروا فریاد موزون بر می‌آورند. با وجود حس و حتی ایمان کامل و کافی بازیگر، کل بازیها و نمایش از واقع‌نمایی و طبیعی‌گرایی دور است. تأکید و غلودر حرکات - چه برای نشان دادن معصومیت معصومان و چه برای معرفی شقاوت اشقیاء - مایه‌ی اصلی کار بازیگران بوده و هست، ولی این افراط زننده نیست؛ چه هماهنگی در مجموع بازیها و زیبایی و نرمی حرکات از يك سو، و مایه‌ی حماسی نمایش از طرف دیگر آنرا قابل قبول

میسازد . هر نسخه خوان اشعار خود را میداند و با اینهمه نسخه‌ی دستنویسی از سهم مجاوره‌ایش را در دست دارد ؛ اگر جائی تردید کرد یا ماند آنرا با کمال وقار بالا میگیرد و از رو میخواند . معین البکاء نیز نسخه‌های نقش تمام شبیه - خوانها را همراه دارد که به شکل يك دسته‌ی يك رطلی کاغذ مرتب کرده و به جلوی شال خود جا داده است . این کار محض احتیاط است که اگر یکی از شبیه خوانها نسخه‌ی خود را گم کند ، عوضش حاضر باشد ، گاهی هم متن دستش است و اگر لازم شد آهسته به آنها میگوید . سبک بازی و حرکات ( چون لگد به زمین زدن و کف دستها را به هم کوبیدن ) و تأکیدهای کلام بیشتر از نقالی میآید . اما قارها : کاه بر سر ریختن و بادست روی ران کوبیدن نشانه‌ی عزاداری بر مرگ عزیزان است و مثلاً در مقدمه‌ی صحنه‌های « شهادت خوانی » دست بردن زنان به طرف کاه به تماشاگر خبر میدهد که بزودی مصیبتی اتفاق میافتد . هنگامی که يك سردار مخالف خوان به تنهایی از سپاه جرار خود صحبت میکند ، با گشودن هر چه بیشتر دستها از هم و ایستادن بر پنجه‌ی يك پا و به نعره گفتن کلمات چنین سپاهی را تصویر می کند . هنگامی که در صحنه‌ی روشن تکیه از شب ظلمانی سخن میرود در آغاز با حرکات کورمال و پاورچین خود شب را به تماشاگر القاء می کنند و پس از آن تدریجاً به بازی آزاد میپردازند . برای نمایش جست و جو یا گم بودن در بیابان یا آزرده بودن از آفتاب يك دست را بر پیشانی حایل آفتابی که نیست می کنند و لحظه‌ای با تکیه بر پنجه‌ی پاسرك می کشند . یکی از حماسی - ترین قارهای بازی صحنه‌های « رجز خوانی » است ؛ هنگامی که يك مخالف و يك موافق از طرفین سکو دلاوریا و اصل و نسب خود را به رخ یکدیگر میکشند ، ( بازمانده‌ی شاهنامه خوانی ؛ ) و در این حال با حفظ همان فاصله هر چند یکبار دور سکو میگردند . جنگها و شهادت ها همه در عرصه‌ی محیط بر سکو - که جای اسب تازی نیز هست - اتفاق می افتد مگر شهادت شخص امام که روی سکو میگذرد . در جنگها گشتن دور سکو و کوس بستن و سپس حمله کردنها يك حالت نیمه رقصی دارد : به طور وضوح دیده می شود که نمی جنگند بلکه جنگ را یادآوری می کنند . شبیه ها به میزان طبل و سنج از روبرو به هم حمله می کنند و از کنار هم میگذرند و هنوز چند قدم نگذشته باز میگردند و باز روبرو میشوند ( اما این

حمله نیست ، يك نوع آهسته بر پنجه دویدن نرم و میزان شده است) و بعد سرگام معین شمشیرها را نه به یکدیگر و بلکه به سپرهای یکدیگر میکوبند و فریاد می کشند. تعزیه گردان همیشه در محیط بازی است ، شاید یکی دو بار بین نمایش به اشاره ی دست او بازی معلق میماند و او به کوتاهی با مردم حرف میزند؛ آنها را به نکته ای حساس توجه میدهد یا همدردی و یا عبرت آنها را طلب میکند ، و دوباره به اشاره ی دستش بازی از همانجا ادامه مییابد . وقتی کسی به آخرین جنگش میرود تعزیه گردان به او کفن می پوشاند ، یا خنجر را میکشد و بدستش میدهد ، یا رکاب را نگه میدارد تا سوار شود ، یا گاه بر سر بازماندگان میریزد ، و اینها تماشاگر را از تخیل بیرون نمیآورد. مجروح شدن چنین است که شبیه کفن پوش حین جنگ و گریز از تکیه خارج می شود و دیگران در پی او ، لحظه ای بعد که در همان حال باز میگردد کفن چاك چاك و پاره و خون آلودی به تن دارد . یکی از قرارداد های بازی تعزیه این قرینه ی پرسیا بقیه ی ادبی است ، که



جنگ سواره ؛ تعزیه در فضای باز

شبیه زخمی - که ضربات بسیار خورده - سوار بر اسب به تاخت از محوطه‌ی تکیه خارج میشود و چند نفر هم به دنبالش، لحظه‌ای بعد اسب او بی‌سوار، با تیرهایی که بر بدنش نقش شده باز میگردد<sup>۱</sup>. بازگشتن اسب بی‌سوار از قدیم در ادبیات فارسی نشان‌دهنده‌ی مرگ سوار است. گاه مرگ يك شبیه با خارج شدن او در حال فرار در حالیکه قاتل بدنبال اوست نشان داده میشود و گاه نسخه‌خوان که در صحن تکیه شهید شد چند لحظه بعد به طوری که جلب توجه نکند بر میخیزد و آهسته بیرون میخزد و شاید دوباره در لباس یکی از افراد سپاه مخالف باز گردد. در لحظه‌ی شهادت امام که گفتیم روی سکو صورت میگیرد بنا بر سنت ده‌سپاهی مخالف حلقه‌ی محاصره‌ی امام را تنگتر می‌کنند و ناگهان بر او میریزند و در همان حال می‌مانند تا عمل قتل از چشم تماشاگران پنهان بماند. سپس «شمر خوان» در حالیکه خودش هم به صدای بلند گریه می‌کند<sup>۲</sup> و از مردم هم میخواهد که گریه کنند به میان میرود و امام را شهید میکند. در همان لحظه از آنجا که امام هست و دیده نمیشود کبوتری به فضا پرواز میدهند که هم معرف روح امام باشد و هم نمایش‌دهنده‌ی کبوترهایی که خبر قتل امام را بردند. در لحظه‌ی محاصره‌ی امام، اهل بیت او از سکو میگریزند و ابن‌سعد و سپاهیان در عرصه‌ی محیط بر سکو آنها را تعقیب می‌کنند. دو صحنه‌ی شهادت امام و اسیری زنان و کودکان همزمان اتفاق می‌افتد. ابن‌سعد و سپاهیان در

---

۱ - بدیهی است که این اسب دیگری است شبیه اسب قبلی که پیشتر نقاشی شده بوده است، مانند کفن پاره و خونین که قبلاً آماده است و شبیه آنرا به تندی روی کفن قبلی می‌پوشد.

۲ - هر «مخالف خوان» به عنوان يك شیعه به نفرت انگیز بودن شخصیتی که میخواهد بازی کند ایمان دارد. پس سعی میکند با منتقل کردن درندگی تصویری او به خود لعنت مردم را بر علیه «شمر» یا «یزید»ی که بازی میکند بر انگیزد و از طرفی برای حفظ موقعیت خود در محیط بیرون از نمایش، مجبور است گاه‌گاه با جد شدن از نقش به تماشاگران یادآوری کند که «شمر» نیست و تنها يك بازیگر است. و این هم طبیعی است که در آن لحظه‌ها که قرار است رفتار سوئی نسبت به خاندان امام داشته باشند شخصیت مؤمن ایشان ظاهر شود و در نتیجه حین بازی به عنوان يك شیعه برای شهدای کربلا گریه کنند.

حالی که خود گریه می کنند زنان و کودکان را شلاق میزنند یا روی خاک کشان کشان می برند ، در این حال چند تنی هم که سرهای از قبل ساخته را بر نیزه کرده اند وارد میشوند . ناگهان معین البكاء بروی سکو میرود ، به اشاری دست او بازی و کمی بعد موج گریه ها قطع می شود ؛ او دعائی میخواند و برای همه بخشایش طلب می کند و وعده میدهد که در آخرت امام شفاعت آنها را خواهد کرد ، واحتمالا به کنایه خلعت و انعامی هم طلب میکند و نام و نشان تعزیه ی فردا را می گوید و با صلواتی مجلس را ختم میکند .

شرح بالا تقریباً همه ی خطوط کلی و اصلی سنتهای تعزیه را شامل میشود ولی بهر حال تعزیه هایی که دارای تازگیهایی از نظر نگارش و اجرا باشد کم نیست ، و با وجود دردست نبودن اغلب نسخه های مهم – بین همانها که هست – چند مجلس استثنائی وجود دارد . ما اینجا فقط به ذکر مختصر یکی از این استثناءها میپردازیم . «گو بینو» در ۱۲۴۳ شمسی از نمایشی صحبت میکند که میگوید «در حدود دو سال پیش از این تاریخ نوشته شده ، سال پیش در تکیه ی ییلاقی شاه در نیاوران بازی شد و امسال در تکیه ی طهران» . نام نمایش را «دختر مسیحی» ذکر کرده که تصور میرود همان «مجلس زن نصرانی» باشد که نسخه ی خطی مندرس و ناقصی از آن را بدست داریم . اینست خلاصه ی قول گو بینو : برای اولین بار پیش از شروع نمایش سکودیده نمیشد ، زیرا که دور تا دورش بردیر کھائی پرده بسته بودند . با شیمپور شروع چند فراش پرده ها را برداشتند . صحنه صحرای کربلا بود پس از پایان وقایع . همه رفته اند و جز تا بوته ها هیچ چیز نیست . سکوت و تنهایی صحرا خیلی گیرا بود . روی زمین و تا بوته ها گاه به گاه علفهای سبز ریخته اند . در تا بوته ها جسد شهدارا می بینیم ؛ بعضی از اینها نعش های ساخته اند و چند تائی هم شبیه . تا بوت بزرگتری که هست متعلق به امام است ، بالای سر چند تا بوت شمع هایی روشن است تا با ایجاد هاله ای نورانی تقدس آنها را نشان بدهد . چندین اسلحه که بر زمین پراکنده از جنگی که در اینجا شده خبر میدهد . تماشاچی حس می کند که هم زمین را می بیند و هم زیر زمین را . قافله یی با نوازندگان و سربازان و شترهای پر بار و نوکرهای پیاده و دختری که براسب نشسته وارد می شود . لباس دختر از روی نقاشی ها و با سمه های فرنگی درست

شده بود با کلاه حصیری لبه پهن و دامن چین دار و روبنده و چکمه‌ی بلند سیاه و غیره . دختر که نمیداند اینجا کجاست پیاده می‌شود و دستور میدهد چادر بزنند . وقتی میخهارا میکوبند از زمین خون بیرون میزنند و همه میترسند . هر جا فرومی‌کنند همین میشود؛ تا سرانجام زن در طاقنما میخوابد . مسیح وارد میشود و بالای سکو برای زن ماجرای کربلا را تعریف می‌کند و می‌رود . يك عرب بدوی که قبلاً مورد لطف امام بوده و از ماجرای کربلا هم خبر دارد برای غارت ماترك وارد می‌شود . این شبیه که لباس و حرکات و صورتش مثل عربها و ترسناک بود بیاضی دستش نبود و بسیار خوب بازی می‌کرد . مثل دزد ها بروی سکو پرید و شروع به جست و جو کرد . او از شدت بد حالی نه نورهای بالای تابوتها را میدید نه کبوتران رام شده را که روی تابوت امام جمع بودند تا روزها مانع تابش آفتاب تند بر امام باشند . عرب از پیدا نکردن غنیمت عصبانی است ، با خشونت در تابوت امام را میکند ؛ شروع میکند به زدن جسد . عقب اسلحه می‌گردد . چند خنجر پیدا میکند و چند بار به جسد حمله می‌کند ، ضربت میزند و ناسزا میگوید . دوباره از جسد خون بیرون میزند . صدای امام او را هم میترساند و هم بیشتر عصبانی میکند . دست و لباسش خونی است ، کبوترها دور سرش پر میزنند ، از صدای مهیبی دست جسد را که کنده است میاندازد و فرار می‌کند . بعد همه‌ی پیامبران و معصومان با صورتهای بسته وارد میشوند و به طرف جسد امام میروند . در پایان دختر که قبلاً توسط مسیح آگاه شده بود پس از بیدار شدن مسلمان میشود» - گوینو اضافه میکند « این بالاتر از همه‌ی چیزهایی است که من دیده‌ام یا خوانده‌ام » .

پس از ناصرالدین‌شاه به تدریج از اهمیت و جلال تعزیه کاسته شد ولی عمومیت آن محفوظ ماند؛ دسته‌های حرفه‌ای که تازه پدید آمده بودند تمام سال در شهرها می‌گشتند و نمایش میدادند و حتی مراکز اصلی تعزیه یعنی کاشان و اصفهان و تهران و آذربایجان تا اوایل قرن حاضر سلیقه و روش خود را در این نمایش حفظ کردند . در اواسط دوره‌ی مظفرالدین‌شاه طبقه‌ی چهارم تکیه‌ی دولت را که از چند جا

شکست برداشته بود به دستور شاه و مباشرت مهندس فرانسوی «بتن» برداشتند و به جای آن طاق جدیدی از فرنگستان برایش وارد کردند<sup>۱</sup>. از هنگام سرایت نهضت‌های جدید فکری از فرنگ به ایران و استقرار مشروطیت این نمایشها بیشتر از اعتبار افتاد و تعزیه در حالی که داشت از عوام - به عنوان تکیه گاه مالی - میبرد، مجبور شد باز به سوی ایشان رو کند. در زمان مظفرالدین شاه فرستادگان مؤسسه‌ی فیلمبرداری «پاته» *Pathé* ی فرانسو در طهران يك فيلم هفتاد متری مستند از مراسم عزاداری و نیز تعزیه‌ی تکیه‌ی دولت تهیه کردند (حدود ۱۲۷۹ شمسی). دوره محمد شاه و احمد شاه دوره‌ای است که تعزیه دیگر تدریجاً حمایت اشراف را (که متجدد شده بودند) از دست میدهد.



محرك كاركنان تعزیه در اصل جلب ثواب بوده است و صداقت آنها ناشی از ایمان بود. بازیگران اولیه همه داوطلب بوده‌اند و گرچه ممکن بود صله‌ها و دست‌خوش‌هایی برای تشویق و پاداش به آنها داده شود ولی آنها منتظر چنین انعامها نبوده‌اند. در عصر رواج تعزیه که تکیه‌های متعدد در همه جا دایر میشد و مجلس‌های بیشمار تعزیه در همه جا برپا میگشت و نمایشها همه به بازیگران یا افراد مستعد بازی احتیاج داشت، کم‌کم شبیه‌خوانی علاوه بر جنبه‌ی مذهبی خود يك حرفه‌ی موقت هم شد؛ و بسیاری از بازیگران در دو ماهه‌ی محرم و صفر شغل خود را می‌کردند و در قبال مزد به شبیه‌خوانی مشغول می‌شدند. «در عصر ناصرالدین شاه يك جوان حدود پانزده ساله‌ی خوش صورت و صوت، در دهه‌ی اول محرم بین دویست و پنجاه تا سیصد تومان درآمد داشت. چنین بازیگری ممکن بود روزی دوسه جا شبیه‌خوانی کند و برای جلب او رقابت هم بشود و او وضع مرفه و استرو نو کر شخصی داشته باشد...»<sup>۲</sup>. «میرزا محمد تقی تعزیه‌گردان که برای نمایشهای دربار بهترین بازیگران را گرد می‌آورد، در هر جای کشور شخص با استعدادی سراغ میکرد به‌سروقت او میرفت و به وعده و وعید و تطمیع و تهدید او را برای کار حاضر می‌کرد. مثلاً حاجی ملا حسین

۱- رك . یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه - ص ۷۱ .

۲- گوینو؛ همان کتاب.



اهل پيك زرنند ساوه، چون نقش زنانہ را خوب عہدہ می کرد باید ہر سال قبل از محرم خانہ وزراعت خود را سردادہ بہ طہران می آمد و در دستہی تکیہی دولت شبیہ خوانی می کرد . ہمینطور برای سایر نقشہا شبیہ خوانان ہر يك اہل محلی بودہ و ہمگی قبل از محرم می آمدہ و دو ماہہی ایام عزاداری را در طہران می ماندہ اند و بعد ہر کس بہ محل خود باز می گشتہ است . بعضی از این شبیہ خوانان شاہ شناس ہم میشدند و مستمری و مقرری و دیوانی ہم برای آنہا برقرار میشد ، یا مالیات آب و ملک آنہا بہ تخفیف مقرر می گشتہ است . اہالی کاشان و اصفہان چون اکثرأ صوت را کہ اساس کار است دارا ہستند ، بیشتر از اہالی سایر بلاد طرف توجہ بودہ اند<sup>۱</sup> . نامہای تعدادی از شبیہ خوانان عہد ناصرالدین شاہ بہ اینطرف در دست است چون ؛ شیخ حسن بزرگ و شیخ حسن کوچک (ہردو شمرخوان) . ملا حسین و حاج ملا رجبعلی ( ہردو امام خوان) . حاج ملا حسین اہل پيك زرنند ساوہ ، قلی خان شاہی ( ہردو زن خوان و خصوصاً زینب خوان) .



میرزا غلامحسین، سید عبدالباقی بختیاری (عباس خوان) . سید احمدخان (حر وعباس) . جہانگیرخان (مسلم) . حاج بارک اللہ (مسلم و حر وعباس) . بہ علاوہی: سید حسن شبیہ، سید زین العابدین قراب کاشی، رضا قلی تجریشی، احمد تفرشی، شیخ حسن قاجار، محمد سولقانی، حبیب اللہ اسب بمردی، ملا داداش طالقانی، بلال صمغ آبادی، میرزا حسینعلی شہریاری، حاج قربان خان و ابوالحسن اقبال آذر (مشہور بہ اقبال السلطان<sup>۱</sup>) .

میرزا غلامحسین، شبیہ حضرت عباس  
[از کتاب Persia and the Persians]

۱- مستوفی؛ همان کتاب، همان جلد .

۲- تعدادی از این اسمہا در کتاب سرگذشت موسیقی ایران از روح اللہ خالقی (جلد اول - ص ۳۴۹ تا ۳۵۱) جمع آوری شدہ است . رك .

راجع به شمایل شبیه‌ها «مستوفی» خبر میدهد<sup>۱</sup>: «شبیه امام باید خوش صورت بوده و ریشی به قدر يك قبضه داشته از حیث قامت متوسط ، و حضرت عباس [با ریش] مورچه‌ای پی زده و بلند قامت و شانه پهن و سینه فراخ و میان باریک ، و شبیه علی اکبر جوان همجده نوزده ساله‌ی خوش قیافه و خوش قد و قامت ، و شبیه قاسم از حیث صورت مثل علی اکبر و از حیث سن کمتر از او باشد... چون شبیه‌ها چهره آرائی نداشتند ناگزیر بایستی شمایل آنها بانقشی که بازی می کردند مناسب باشد... گاهی [معمولاً در دسته‌های حرفه‌یی که سراسر سال دوره می گشتند] کسی که نقش حضرت عباس را بازی می کرد می توانست حر شده و قاسم هم در موقع لزوم یوسف میشد یا امام ممکن بود نقش پیغمبر را هم بازی کند . در مخالف خوانها هم همانکس که شمر میشد منعذب مره و یا حارث هم می توانست بشود ، آنکه یزید میشد نقش ابن سعد را هم بازی می کرد . ولی گاهی اتفاق می افتاد که وجود هر دوسه شبیه در يك تعزیه لازم بود . در این صورت باید برای هر يك يك نفر خاص را داشته باشند<sup>۱</sup>...» با وجود تأکید «مستوفی» گفتنی است که بزرگ و شبیه سازی تا حدودی در تعزیه و خصوصاً تعزیه‌ی مضحك جای داشته است: مثلاً در مواردی چهره را گل آلود میکرده‌اند، یا آنرا خونین نشان میدادند . صورت شیطان را گل می انداختند ، و صورت نوکر حبشی حضرت علی را سیاه می کردند و نیز سعی داشتند که چهره‌های مالک عذاب و پادشاه جنیان چندان عادی نباشد .

و اما تن پوشها : «لباس سیدالشهدا قبای راسته‌ی سفید ، شال و عمامه‌ی سبز ، عبای ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود ، در موقع جنگ چکمه و شمشیر هم داشت و در مواقع عادی نعلین زرد به پا می کرد . شبیه پیغمبران و سایر امامان را بیش و کم همینطور لباس میپوشاندند . شبیه زنهای پیراهن سیاهی [ به ندرت سیاه گل دار ] که تا پشت پا میرسید بر تن می کرد و پارچه‌ی سیاه دیگری بر سر می افکند . فراخی این روسری به قدری بود که دستها را هم تا سرانگشتها میپوشاند . يك پارچه‌ی سیاه دیگری صورت را تا زیر چشم مستور

---

۱- کتاب مستوفی، همان جلد.

میداشت به طوری که جزئی نی چشم و سرانگشتان ، تمام بدن به وسیله این سه پارچه پوشیده میشد. اگر در بعضی نمايشها پای زنهای مخالفین هم به میان میآمد این لباس به همین کیفیت منتهی از پارچه‌ی سرخ بود . لباس دختر بچه و پسر بچه‌ها پیراهن عربی بلند مشکی با سربند ، و قرص صورت آنها پیدا بود. امیرهای مخالفین را با جبهی ترمه و عمامه‌ی شال رضائی یا شال کشمیری مجسم می کردند . جنگجویان طرفین اعم از مخالف و مؤالف همگی با زره و کلاه خود و ابلق بودند ، منتهی مؤالفین قبا‌ی سفید و مخالفین قبا‌ی سرخ در زیر زره میپوشیدند . لباس ملائکه جبهی ترمه و تاج بود و برای اینکه جنبه‌ی روحانی و نامرئی بودن خود را ظاهر کنند ، پارچه‌ی تور سفید یا گل بهی یا آبی به صورت می افکندند<sup>۱</sup> .

لباس سرداران مخالف بیشتر در مایه‌های قهوه‌ای و سرخ است. خصوصاً شمر که بیشتر به حالت دامن قبا بر کمر زده و با آستینهای بالا زده نشان داده میشود و وقتی که جبه‌اش را از خود دور کند از پیر کلاه خود تاجکمه‌اش یکپارچه سرخ است. لباس شیطان بیشتر در مایه‌ی پوشش های سرخ رنگ مسخره های دوره گرد است بعلاوه‌ی يك عبا‌ی گاهی سبز . دیوشلیته یا لباس رنگ برنگ خال خال دارد. به طور کلی اشقیا را با جامه‌ی سرخ و اولیا را با لباس سبز و سیاه و گاه سفید ( کفن پوش ) نشان میدادند . چنین لباسهایی با این رنگها سالهای سال است که سنتی شده و تماشاگر از روی آنها میتواند تا حدودی به طینت اشخاص بازی پی برد . با اینهمه لباسها کاملاً هم مستند نیست ، در آنها هم شباهتی به پوشش‌های عادی و جنگی عهد صفوی و شمایل های این دوره‌ها را میتوان تشخیص داد ، وهم بازمانده‌ای از تصویرهای مردم عامی از لباسهای جنگی شاهنامه را میتوان دید . غنای رنگ در لباسها و با اینهمه تلخ بودن رنگ و نیز صورتهای روبنده دار و پوشانده‌ی زنان و مقدسان بیننده را به یاد شمایل‌ها و پرده‌ها میاندازد . گاه در پوشش شبیه‌ها تجمل و تزئینی بیش از اندازه بچشم می‌خورد ، از جمله زنان با دستینه و سینه ریز و خلخال واز این قبیل دیده میشوند. این نشانه‌ی ملتی است که در فکر و تخیل خود مستقل

---

۱ - شرح زندگانی من - ج ۱ - ص ۲۸۹ .

است و به پیروی از تصور خود واقعیت را تصحیح می‌کند ؛ و گرنه معلوم نیست که خاندان امام چندان مرفه بوده باشند .

و اما بعد - موسیقی جای مهمی در تعزیه داشت . قبلا اشاره‌یی به « پیشخوانی » کردیم که يك نوع همسرائی است . این پیشخوانی به همراهی موسیقی بعدیش مقدمه‌یی برای شروع نمایش بود . نوحه خوانی يك نمونه‌ی دیگر آواز دسته‌جمعی بود به‌میزان سینه‌زدنهای شبیه‌ها برای تولید ضرب‌معین و مناسب ، که گاه پس از صحنه‌های شهادت توسط بازماندگان خوانده میشد . در این میانه يك گونه زمینه‌ی صوتی گاه جزئی از نمایش میشد و آن هنگامی بود که تماشاگران تعزیه هم بجای سیاهی لشکر در صحنه‌های نوحه خوانی دم می‌گرفتند یا سینه می‌زدند . اگر بازی مخالف خوانها از نظر سبك و سنن قوت و هیجان بیشتری داشت ، در برابر کارمؤالف خوانها از جنبه‌ی موسیقی‌اش



دو شبیه سواره محل عکسبرداری حیاط پشتی تکیه‌ی دولت بوده است .

دارای اهمیت بیشتری بود. ادامه‌ی تعزیه تعدادی سنت هم در موسیقی به وجود آورد. هر مؤالف‌خوان در تعزیه آوازها و مایه‌های موسیقی مخصوص به خود را باید حفظ میکرد: امام‌خوانها آوازهای خود را بیشتر در مایه‌های متین مثل پنجگاه، رهاوی و نوا میخواندند، «حضرت عباس چهارگاه میخواند، حر عراق میخواند، شبیه عبدالله بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان به درجه‌ی شهادت رسید و دست قطع شده‌ی خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌یی از راک را میخواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبد الله معروف است. زینب گبری میخواند. اگر ضمن تعزیه اذانی باید بگویند حکماً به آواز کردی بوده. در سؤال و جواب رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت، امام شور میخواند عباس هم باید جواب خود را در زمینه‌ی شور بدهد. فقط مخالف‌خوانها اعم از سرلشگران و افراد و امرا و اتباع با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود را با آهنگ اشتلم و پرخاش ادا میکردند. در جواب و سؤال با مظلومین هم همین رویه را داشتند و با وجود این اشعار مخالف‌خوان و مظلوم‌خوان، در سؤال و جواب باید از حیث بحر و قافیه جور باشد. ولی تمام قافیه و بحر اشعار یک تعزیه غیر از موارد سؤال و جواب یکی نبود».

یکی از ارزشهای نمایشی آوازهای تعزیه در آن بود که قطعه‌ها و مقامهای موسیقی با موضوع و شخص منطبق میشد. ولی باید افزود که چه به دلیل فشار

#### ۱- شرح زندگانی من - ج ۱ - ص ۲۸۹.

- «هر شخصی پیوسته آواز خود را در پرده‌ی مخصوصی از موسیقی میخواند. مثلاً «حر» برای اظهار شجاعت و رجزخوانی در چهارگاه میخواند و نسوان در همایون و شوشتری. اما آواز همواره ساده بود و سازی با آن جفت نمیکردند، مگر در بعضی مواقع که قره‌نی و نی‌لبک را با همان آواز جفت میکردند. مخصوصاً در بیات ودشتی، و دیرراهب و تعزیه‌ی سلیمان...» - ادبیات معاصر از رشید یاسمی (طهران - ۱۳۱۶ - ص ۱۲۴).

- «... تاکنون تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده، متأسفانه نمیدانم در آتی چه چیزی تضمین حفظ موسیقی ما را خواهد کرد» - دستخط ابوالحسن صبا (مجله‌ی موسیقی، شماره‌ی مخصوص مرگ صبا - بهمن ۱۳۳۶).

زیاد حس بوده باشد یا به عکس به سبب کم مایگی شبیه خوانها ، بهر حال شعرها طی آواز چندان به روشنی و وضوح ادا نمیشده است .

دسته های نوازنده ی موسیقی در هیئت های معمول شبیه گردان از هفت یا هشت نفر متجاوز نبوده اند و سازها عبارت بود از شیپور و نی و قره نی ، طبل و دهل و کرنا و سنج . آنچه اینها مینواختند آهنگ معینی در قالب یکی از دستگاههای معلوم موسیقی ایرانی نبود ، بلکه آمیزه ای بود از اصوات درهم این سازها که در نتیجه يك طنین و آهنگ تقویت کننده به صحنه های مختلف میافزود . موسیقی تقویتی تعزیه - همچنانکه بایست - به موسیقی خالص چندان وابسته نبود ؛ زیرا که موسیقی نمایشی جدا از موسیقی خالص است و هدفش با هدف آن مغایر . موسیقی غیر آوازی (و متأسفانه ضبط نشده ی) تعزیه بیشتر شامل سروصدا های موزونی بود که جمعاً به نسبت احتیاج هر صحنه ، تقویت کننده و گاه معین بیان کننده ی حس کلی آن صحنه بود ؛ پس تا بعضی بوده است از متغیر موقعیتهای نمایشی .



طرحی از يك تکیه ی معمول

این عامل نقشی بیش از يك پرکننده ی خلاء را داشت ؛ جنبه ی تزئین کننده و باشکوه اصوات آن یادآورنده ی موسیقی جنگی بود ، و جنبه ی تقویت کننده و محرك آن يك حالت القائی دیگر به صحنه ها میافزود . همسرایی نوحه خوانان از يك طرف و همصدائی کوس و شیپور و سنج از طرف دیگر ، گاه لحظه های اندوه آور جدائی و شکست و بردگی را و گاه صحنه های رزمی را مجسم میکرد . در صحنه های جنگ با شمشیر ، سنج نقش عمده تری داشت تا صدای برخورد سلاح ها را القا کند . طبل خصوصاً هنگام ورود اشخاص یا هنگام بروز يك حادثه نقش قطعی داشت ؛ در مورد دوم طبل نقش پیش بین حوادث را ایفا می کرد. نقش قره نی یا حتی شیپور در مواردی که صحنه های غم انگیز پیش می آمد - بانواختن يك نوای سوزناك و مؤثر- قطعی تر میگردید. با اینهمه در اغلب موارد این سازهای اصلی یکدیگر را همراهی می کردند و کمتر موردی وجود داشت که سازها با آوازی جفت شوند ، و دلیل این شاید آن باشد که همراهی ساز ممکن بود مانع شود که شعر و در نتیجه مفهوم و مضمون به تماشاگر برسد ، و شاید هم منع یا نهی غنا و سماع علت اصلی بود. رهبر نوازندگان موسیقی شخص معین البکاء بوده است که باعلامت چوبدستی اش ( میراث نقالی ؟ ) نشان میداد کجا شروع به نواختن کنند یا آرام بگیرند.

از اوایل دوره ی شکوه و تفتن ، به کاربردن برخی حیلله های نمایشی در تعزیه باب شد . در اینگونه شعبده های صحنه ای گاه وسایل حیلله مرئی بود و تماشاگر آنها را ندیده میگرفت؛ مانند نمایش نزول و صعود جبرئیل یا معراج پیامبر، که اینها در صندوقی تزئین شده باسیم وقلاب وقرقره بالا وپایین برده میشدند . و در برخی دیگر وسایل دیده نمیشد مانند اژدها که ازدهانش آتش بیرون میزد - که مرد پنهان در پوست اژدها بی شک کارش را از آتش افروز و آتش باز و غولك دسته های دوره گرد آموخته بوده است - یا نیزه بر زمین کوبیدن امام که از (مشك پنهان در زیر) زمین آب بیرون میزد ، یا نشان - دادن سر بریده ی امام در طشت - که از طرفین شبیه دونیمه میزد و دونیمه طشت میان بریده ای را به هم جفت میکردند . یا نمایش شیر ، که يك شبیه را در جلدی همانند پوست شیر واقعی میکردند - منظور از نشان دادنش آن بود که بگویند حتی وحشی ترین جانوران بیابان هم رحم کرد و مسلمانان به مسلمانانی

رحم نکردند...

در دوره‌ی شاه فقید، به نظر اولیای وقت رسید شور و خشونت‌ی که دامنگیر اغلب دسته‌های عزاداری است ممکن است در نظر خارجیان به وحشیگری تعبیر شود. بنابر این در ۱۲۹۹ شمسی همه‌گونه تظاهرات مذهبی از جمله نمایش تعزیه ممنوع شد. ممنوعیت ممکن است دسته‌ها را از میان نبرد ولی نمایش را بی‌شک متلاشی میکند؛ دسته‌های تعزیه گردان از شهرها به قصبه‌ها و کوره‌دها رو کردند تا شاید آنجا به مدد مومنان محل - دور از مراکز ممنوعیت - بتوانند به حیات خود ادامه بدهند. این آغاز یک دوران رکود و رجعت و قهقهر بود. نمایش مذهبی که داشت به تدریج پوسته‌ی مذهبی خود را به دور می‌انداخت، ناگهان مجبور شد به جلد خود برگردد، و اگر تعزیه غمناکه باشد اینست غمناکه‌ی تعزیه؛ که به سیر عامیانه و مذهبی خود برگشت. پس از کناره‌گیری شاه فقید در ۱۳۲۰، تعزیه که تقریباً شکوه سابق خود را ازدست داده بود به قصد تجدید حیات دوباره به شهرها روی آورد، ولی دیگر رسم و پسند روزگار عوض شده بود، و مردمی که بین دو تمدن و فرهنگ سرگردان مانده بودند آنرا آنطور که باید نپذیرفتند. در ۱۳۲۷ ناظران ساختمان‌ی دولت با ویران کردن تکیه‌ی دولت (که سالها غریب مانده و فرسوده گشته بود) نمایشخانه‌ی را فرو ریختند که معلوم نیست دیگر هرگز بتوانند نظیرش را بسازند. از سوی دیگر فاصله‌ی مردم با تعزیه به واسطه‌ی ظهور سرگرمیهای پرزرق و هیاهوی تازه دائماً بیشتر شد، اینک تنها ایمان دورانی برخی از خرده‌کاسبان و بزرگان محلی و اقبال گروهی از عوام حامی این نمایش بود. تعزیه سال به سال فقیرانه‌تر شد، و اگر گاه جنبشی کرد طرفی نیست. امروزه تعزیه را به دو صورت کم‌مایه، یکی به شکل سنتی‌اش و یکی همراه با عوامل نامربوطی از زندگی جدید میتوان در گوشه‌هایی از کاشان و تفرش و اراک و تا حدی قزوین و دههای مازندران و گیلان یافت. نمایشخانه‌ها کوبیده شده است و دستنویس‌ها دارد می‌پوسد، همه چیز مظهر زندگی تازه می‌شود، و امسال سومین سالی است که دولت با زهم به موجب اعلامیه‌های رسمی تعزیه را ممنوع میکند.

۱ - دسته‌ها را هم باید ازهم جدا دانست. دسته‌های با ارزش سنگ کوبی و شام‌غریبان و نظایر آن را نباید با تیغ زنی و قفل‌بندی و امثالش مقایسه کرد.



## ضمیمه‌ی يك : تعزیه‌ی زنانه

تعزیه‌ی زنانه در منزل قمرالسلطنه دختر فتحعلی شاه و در دنباله‌ی مجلس‌های روضه خوانی زنانه پیدا شد و هر ساله در تمام عصرهای ده روز اول محرم برقرار بود.

میدانیم که به واسطه‌ی مانع‌های مذهبی، در نمایشها نقشهای زنان را هم مردان بازی میکردند و زنان به هر حال راهی به نمایش نداشتند، پس سرانجام ذوق نمایشگریشان به این ترتیب بروز کرد؛ اجرای تعزیه‌هایی که بازیگران و تماشاگراش همه منحصراً زن باشند عکس‌العملی بود در برابر عرف و مانع، و بدست آوردن عملی حقی بود که از ایشان گرفته شده بود. ولی تعزیه‌ی زنانه عمومیت و توسعه‌ی چندانی به دست نیاورد؛ چون اجباراً تنها در خانه‌های رجال و ثروتمندانی که قدرت تهیه‌ی وسایل و نیز جای بازی را داشتند اجرا میشد، با تماشاگران عادی روبرو نبود، و چنین بود که همیشه به صورت يك کارتفنی باقی ماند.

تعزیه‌ها در فضای باز حیاط یا در تالارهای بزرگ منزلها بازی میشد. بازیگران کسانی بودند که قبلاً در مجالس زنانه روضه میخوانده‌اند و یا راه و رسم بازیگری و نقالی را پای چنین مجلس‌ها را آموخته بودند. لقب عمومی بازیگران «ملا» یعنی همان لقب زنان روضه خوان بودند. از این شبیه‌خوانها نام چند تائی مانده است چون ملائبات (مخالف خوان) و ملافاطمه و ملامریم<sup>۱</sup>، و از تعزیه گردانها فقط نام حاجیه خانم دختر فتحعلی شاه. تعزیه‌های مورد علاقه‌ی این مجلس‌ها بیشتر آنهایی بود که قهرمانان اصلیش زنان بودند، چون تعزیه‌ی شهربانو یا عروسی دختر قریش و نظایر آنها، ولی تعزیه‌های عادی را هم با همان تشریفات و لباس و سلاح و گاهی اسب و لوازم دیگر بازی میکردند.

۱ - مقاله‌ی تعزیه یا شبیه خوانی. از ؛ (اطلاعات ماهانه سال ۱۳۳۵،

کسانی که به جای مردان بازی میکردند احتیاج به شبیه سازی و بزکی داشتند تا با تغییر صورت و دورگه کردن صدا نقش خود را از نقشهای زنان جدا کنند، و میدانیم که اینجا زنان برخلاف اصل معمول در تعزیه خیلی هم صورت خود را نمی پوشانیده اند. تعزیه ی زنانه تا واسطه عهد احمد شاه قاجار گاه به گاه در خانه های اشرافی بازی میشد و سپس به تدریج از میان رفت.

### ضمیمه ی دو: تعزیه ی مضحك

تعزیه ی مضحك از توسعه یافتن کمی و کیفی نسخه خوانان خنده آور و پیش-واقعیه ها و احیاناً «واقعیه» ها پیدا شد. وجود نسخه خوان خنده آور در تعزیه امری استثنائی بود، ولی از همین میان موفقیت يك نسخه خوان سیاه رنگ «قنبر» نام - غلام حضرت امیر - با ته لهجه ی حبشی و اطوار خاص و خنده آورش (حتی در مجلس شهادت امیر المؤمنین) راه تازه یی باز کرد. شخصیت غلام سیاه خنده آور به زودی در چند تعزیه نامه ی فرعی دیگر یعنی در «گوشه» ها تکرار



اجرا کنندگان يك تعزیه ی مضحك  
نشسته ی راست غلام رضا برقی، وسط شیخ کرنا، بالای سرش رحیم کمانچه کش.  
دومین نفر از چپ معین البکا (شیخ حسن بزرگ؟)

شد و همپای آن نسخه خوانهای مضحک دیگر پدید آمدند. دست انداختن دشمنان دین بهانه‌ای برای پیشرفت این نمایشها شد؛ این کار هم مردم را راضی میکرد و هم رشوه‌ای بود برای علمای دین تا مانع نمایشها نشوند. از این نظر گمان میرود که یک ریشه‌ی نزدیک و بی‌واسطه‌ی تعزیه‌ی مضحک را باید بازیهای که آخرین تحولش را به صورت «عمرکشان» یا «عمر سوزان» دیدیم دانست.<sup>۱</sup>



غلو در همه‌ی جوانب پایه‌ی اصلی تعزیه‌ی مضحک بود. این مشخصه در بازی گاه به زیاده رویها و تندرویهای منجر میشد. شاید اینکه سدهای مانع مسخره‌آمیز بودن تعزیه‌ها را چندان نمی‌پسندیدند باعث میشد که فشار اصلی اجراکنندگان کمتر در متن نمود کند و بیشتر بر مبالغه‌های اجرائی. ترکیب متن معمولاً بر محور تجلیل از یک شخصیت مقدس شیعه<sup>۲</sup> و تمسخر مخالفانش استوار بود، و گاه این مخالفان در پایان کار خود بر اثر دیدن معجزه‌ای اسلام می‌آوردند. چند تایی از این گوشه‌ها عبارت بود از: عروسی دختر قریش، عروسی بلقیس، شست بستن دیو. «ناصرالدین شاه به نمایش عروسی بلقیس خیلی علاقه داشت و لااقل سالی دو مرتبه در تکیه‌ی دولت تعزیه‌ی عروسی بلقیس [به نمایش] در می‌آمد و ناصرالدین‌شاه و بانوان حرم سرا، از پشت پرده [ی غرفه‌شان]، طوری می‌خندیدند که صدای آنها تا توی بازار میرفت. در همان روزی که شبیه عروسی بلقیس به نمایش در می‌آمد بلافاصله پشت سر آن صحنه‌ی کربلا و عروسی قاسم را نمایش میدادند؛ این نمایش گریه‌ی فراوان میگرفت و البته این نهایت زبردستی بازیگران بود که میتوانستند در ظرف دوسه ساعت مردم را بخندانند و یا بگریانند»<sup>۳</sup>. از عناصر خنده‌دار متن‌ها

---

۱ - رجوع شود به یادداشتی درباره‌ی نمایش عمرکشان که از «دالمانی» در فصل «نمایشهای شادی‌آور» آمده است.

۲ - مقاله‌ی تعزیه یا شبیه‌خوانی. از؛ (اطلاعات ماهانه سال ۱۳۳۵)  
- خلاصه‌ی «عروسی بلقیس» را از روی همین مقاله نقل می‌کنیم؛ زنان قریش و یهود یک بزم عروسی با زروزیور و تشریفات زیاد فراهم میسازند، و از حضرت ←

یکی استقبالی نامربوط و مسخره‌یی از شعرهای شاعران گذشته بود، و بدین ترتیب در شعر يك هجو شعر وجود داشت. پرتاب کلمه یا اصطلاحی ناهم‌آهنگ و بیمورد و گاه ناسزاهائی که ناگهان اشخاص خیلی جدی و محترم به هم میدادند نیز از عوامل ایجاد خنده بود. و اینها همه غیر از ترکیب وطنز اصلی است، که يك نوع هجو - شاید ناآگاه - از اساطیر مذهبی هم در آنها نهفته است. چه در متن و چه در اجرا شبیه‌های مخالف خوانها هرچه بیشتر مخالف‌ها را پرمدها و با عتاب و خطاب و اهن و تلب نشان میدادند و آنها را مسخره و تو خالی ترسیم میکردند، ولی موالف‌ها همان وقار خود را داشتند. از نسخه خوانهای تقریباً ثابت یکی دیو بود، دیو صورتك به کار میبرد، و لباس چهل تکه‌ای از همه رنگ با شلیته و خلخال و چوبدستی کج و معوج داشت، و با صدای غیرمنتظره و جست و خیزها و جهش‌های تند کلاغ‌وار و فریادهای ناموزون و نامیزان و گاه درهمین بین جنباندن کمر به آهنگ سازها، همانطور که انتظار میرفت بیش از ترسناك بودن مسخره بود؛ و اتفاقاً همین تضاد بین صورت مهیب و سخت و بی حرکت او و بدن چالاک و پراز تحرکش محور اصلی مضحک بودن او را ایجاد میکرد. صورتک‌ها بین يك و نیم تا به سه برابر صورت معمولی انسان، از خمیر و پارچه و گل و مل و سریش و غیره ساخته میشد و رویش رنگ میخورد و نقاشی میشد. از شیشه برای چشم صورتک استفاده میبردند و برای چیزهائی مانند شاخ و دندان و غیره، شاخ و دندان طبیعی چرنده‌ای از مقوله‌ی بز و گوسفند و غیره را در آن کار میگذاشتند. چندتائی از

→

فاطمه دعوت می‌کنند که به عروسی تشریف ببرند؛ و قصدشان به رخ کشیدن جاه و جلال خود بود. حضرت فاطمه که از سوءنیت آنان باخبر بودند از قبول دعوت خودداری میکنند ولی رسول اکرم میفرمایند برو خدا به تو کمک میکنند. حضرت فاطمه با همان لباس عادی عازم عروسی‌خانه میشوند که ناگاه جبرئیل بایک دسته حوری از آسمان فرود می‌آید و لباسهای بهشتی برای حضرت می‌آورند و حضرت با جاه و جلال فراوان به عروسی میروند. عروس که این را می‌بیند از غصه سگته می‌کند و بعد به دعای حضرت زهرا زنده میشود و تمام خانواده‌ی عروس و داماد از این معجزه به دیانت اسلام درمی‌آیند.



چهار نمونه از صورتکهای تعزیه‌ی مضحك  
[ محفوظ در موزه‌ی مردم‌شناسی ]

صورتکهای موجود که نشان دهنده وسعت و غرابت تخیل سازنده های گمنام خود نیز هستند واقعاً استادانه از کار در آمده است. در این نمایش بزرگ نسخه خوانهای مخالف و خنده آور تقریباً غلیظ است و رنگ لباسها عموماً روشن تر، و پوشش ها و تزیینات شامل لباسهای ژنده و آویزهای گوناگون و مضحکی از همه قبیل (در عصر حاضر حتی جارو به جای ریش و قیف به جای کلاه خود). باید از موسیقی هم یاد کرد که با آهنگهای حماسی و بلافاصله مسخره آمیز خود یک عامل خنده دار دیگر نمایش بود.

تعزیه ی مضحک در همان نمایشخانه ها در اعیان مذهبی و جمعه ها و ایام محرم و صفر (غیر از پنج روز حوالی عاشورا) و جشن ها هنگامی که جمعیت بیشتر و بانی بخشنده تر بود، در مقدمه ی یک واقعه ی اصلی بازی میشد. بازیگران هم تقریباً همانها بودند ولی گاه از لوتی های مطرب و تقلیدچی و مسخره هم کمک میگرفته اند. در عکسی که از اجرا کنندگان یک تعزیه ی مضحک که به دست هست مسخره ی معروف عصر قاجاریه «شیخ کرنا» و مطرب معروف آن عهد «غلامرضا برقی» نیز دیده میشوند.

## نمایشهای شادی آور



در سرزمینی که لحظه‌های شاد زندگی اکثریتش انگشت شمار است ، نمایش مضحك اگر هم هست عقده‌دار است. مضحکه‌ای که هست برای جبران هرچه بیشتر لحظه‌های تلخ هرچه بیشتر خود را به لاقیدی و مسخرگی و بی‌بند و باری می‌زند و این راهی به‌زیاده‌روی است. از طرفی در چنین محیط ، محیط عدم اختیار ، اگر عامی بخواهد حرفی درباره‌ی محیطش بزند ناچار است چهره‌ی معترض خود را با صورتك مضحکه بپوشاند. پس اینجا شوخی و مضحکه اغلب وسیله‌ی ظریف برای تلطیف زندگانی نیست ، به‌عکس يك حربه است؛ وسیله‌ایست کینه‌جویانه بر علیه لحظه‌های ثابت و ساکن و را کد و تلخ، و سرپوشی است برای انتقادات و نیش‌خندهای تند و زمخت و حتی گاه مستهجن .

پیش از این چنین آمد که «تماشا» واژه‌ی بوده است که کل سرگرمیهای شادی آور عامیانه را شامل می‌شده. تماشا پس از يك دوره گردش بین عوام معنی اصلی خود (= قدم‌زدن ) را ازدست داد و کم‌کم به مفهوم «تفرج و تفریح» و «دیدن هر چیز دیدنی» عموماً و «تماشای هر بازی تفریحی شادی آور» خصوصاً، تغییر شکل داد . با همین مفهوم آخر است که «تماشاخانه» و «تماشاچی» و غیره

ساخته شده. و باز پیش از این راجع به انواع خرده نمایشهای تماشائی شرحی آمده است و آمده است که نمایشهای شادی آور مهم بعدی همه از معرکه‌ها و



غولك؛ تصویر يك دلقك به صورت دیو و در حال رقص بر کاسه‌ی نیشا بوری قرن چهارم.  
[ محفوظ در موزه‌ی ایران باستان ]

کارهای بازیگران منفرد موسوم به دلقك و مسخره و کارهای نوروزی خوانها و دسته‌ی تمسخر کوسه و دسته‌ی تمسخر میر نوروزی و دسته‌ی تمسخر عمر و خصوصاً بازیهای مطربان مجلسی و دوره گرد بیرون آمده است ، و به اینجا رسید که



چگونه نمایشهای داستان‌دار «تقلید» و «مضحکه» در عهد صفویه - بی‌آنکه میل به آواز ورقص را از دست بدهد - از رقص و آواز مطربان جدا شد.



در اواسط عهد صفویه<sup>۱</sup> دسته‌های مطرب مجلسی درجه‌ی اول شهرهای بزرگ هر يك با چندین پادو (= شال‌کش، صندوق‌کش) که داشتند و صندوق (= صندوق کابلی) های لباس وزینت و ابزار که بر قاطرها سوار میکردند، در برابر دعوتها به خانه‌های اعیان و اشراف میرفتند و برنامه‌هایی داشتند که از سرشب تا اول صبح طول می‌کشید، شامل؛ چندین رقص (هر رقص منسوب به دیاری و با لباسی از آن دیار)، یکی دو نمایش رقصی (يك نوع آن با نام «قهر و آشتی»، شناخته میشد) و یکی دو پیش‌پرده‌ی کوچک، که سؤال و جواب گاه عاشقانه و گاه مضحکی بود به آواز. از توسعه و تحول پیش‌پرده‌ها «مضحکه» پیداشد که داستانهای کوتاه و خنده‌آوری بود به آواز و دوسه بازیگر داشت و با کتک‌کاری یا فرار و تعقیب و نظایر آن تمام میشد. دسته‌های مطرب دوره گرد در اثر تماس مستقیم با علایق مردم شاید زودتر این عنصر داستانی را پیدا کرده بودند؛ در مضحکه‌های این مطربان جنبه‌ی مسخرگی آزادتر بود، در برابر مضحکه‌های مجلس‌های اعیان که در آنها به خاطر حفظ شأن اهل مجلس بهر حال حدودی رعایت میشد.

«تقلید» که به زودی از ادامه‌ی «مضحکه» بین لوتی‌های مطرب دوره گرد پیداشد داستانهای بلندتری داشت و جنبه‌ی آوازش شکل یافت؛ آواز ممکن بود درجائی از بازی به‌طور مستقل و به‌مناسبت خوانده شود، ولی محاوره‌ها به آواز نبود. تعداد بازیگران همان بود ولی چون حرف‌ها به آواز نبود آزادیهای داستانی تازه‌یی پیدا کرد. لوتی‌های بازیگر «تقلید» معمولاً با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و دهها، دوسه نفر را از طبقه‌های مختلف نشان میدادند که به هم میرسیدند و پس از احوال‌پرسی کوتاهی اختلافی بینشان رخ میداد، حرفشان به دعوا و دعواشان به مسخره کردن لهجه و خصوصیات یکدیگر میرسید

---

۱ - روایت مشکوکی هست که شاردن نمایشهایی را که «کل عنایت» مسخره‌ی شاه‌عباس در دربار ترتیب میداده در سیاحتنامه‌اش توضیح داده است. اگر چنین چیزی باشد منبعش را هنوز این صاحب قلم نیافته است.

و داستان باز دو خورد یا فرار و تعقیب تمام میشد. این یکی از ساده‌ترین قصه‌های تقلید بود، و به هر صورت در همه‌ی تقلیدها لا اقل يك بازیگر بالهجه وجود داشت که محور اصلی موقعیت‌های خنده‌آور بود؛ او ممکن بود بازاری، دهاتی، یا نوکر حاجی بازاری باشد. «مازندرانی و کاشی» که به صورت پیش‌پرده و بالهجه تا حدود پنجاه سال پیش هنوز اجرا میشد از اولین شکل‌ها و قصه‌های تقلید است، یا مثلاً «حاجی کاشی یا داماد فراری» از همین دست نمایشهاست و آن داستان حاجی ساده‌لوحی است که دختری را به او میدهند تا سرکیسه‌اش کنند و او هنوز موضوع جدی نشده و کار به عقد نرسیده، در حالیکه نیمه‌ی از ثروتش از چنگش بیرون آمده پای‌به‌فرار میگذارد.

در اواخر صفویه و سپس دوره‌ی زندیه بود که دسته‌های مطرب و تقلیدچی در بعضی شهرها خصوصاً اصفهان و شیراز ماندگار شدند. در بعضی قهوه‌خانه‌ها پاتوقی داشتند و گاهی نمایشی میدادند، گاهی هم به خانه‌های مردمی از طبقه‌ی متوسط و پایین دعوت میشدند برای گرم کردن جشن‌های عروسی و نام‌گذاری نوزاد و ختنه‌سوران و غیره. در اینگونه مجالس‌ها بود که دسته‌ها همه‌گونه تنوع و رنگ به رقصها و تقلیدهاشان بخشیدند؛ میدانیم که بازیگران به نسبت تماشاچی تغییر سبك میدادند و همین تغییر سبك و جست و جوی راههای تازه برای گرم نگاه داشتن تماشاچی بود که توسعه و بسطی به تقلید داد و باعث پیدایش تازگیهای در آن شد. یکی از تنوعهایی که نخست در رقص ایجاد شد این بود که چهار رقص را با چهار رنگ لباس قرمز و زرد و آبی و بنفش قبلاً در چهار صندوق پنهان میکردند و چند «صندوق کش» آنها را به محوطه‌ی رقص میآوردند و میگذاشتند و میرفتند. اندکی بعد در میان هیجان تماشاگران و به همراه موسیقی شوخ در صندوقها يك يك باز میشد و رقصها تك تك بیرون میآمدند و ابتدا دسته جمعی و بعد هريك به تنهایی و عاقبت باز هم دسته جمعی چند گونه رقص میکردند که تا اواخر شب طول می کشید، بعد به صندوقها برمی گشتند و صندوق کشها میآمدند و آنها را میبردند. ظاهراً فکر ایجاد این وضع رقص نباید با مشاهده‌ی از صندوق درآمدن برای نمایش، و به صندوق برگشتن پس از نمایش عروسکهای خیمه شب بازی بی ارتباط باشد. به هر حال این گونه رقص که فراوان مورد

علاقه‌ی مردم بود چندی بعد با تغییر شکلی و بانام « چهار صندوق » به تقلید راه پیدا کرد و در این حال به جای رقاص بنفش يك شخص تازه‌ی بازی یعنی «سیاه» در کنار سه نفر دیگر ظاهر میشد. داستان تاحدی اصلیت ماجرا را حفظ کرد، بعلاوه به آن رنگی از تمسخر بخشید که مشخصه‌ی تقلید بود. چهارمرد خصوصیات و رنگ و لهجه‌ی یکدیگر را مسخره میکردند، دعوائی در میگرفت و زرد برنده میشد و بعد آشتی و آخر کار همه با رقص و آواز به صندوقها برمی گشتند .

به زودی دورشته از قصه‌ها و بازیهای تقلید عنوان مستقل پیدا کرد. تقریباً در عهد زندیه « کچلک بازی » نمایشهائی بوده است که بازیگرانش لوتی‌ها و مسخرگان کچل بوده‌اند. یا شاید هم شخصیت اصلی نمایش که محور یا ایجاد کننده‌ی موقعیت‌های خنده‌آور بود کچل بوده است و همین یکی از خصوصیات قابل تمسخرش بوده. ظاهراً «حسن کچل» یکی از این بازیهاست و آن جوانکی است فقیر که مرتباً به خواستگاری دختر يك حاجی بازاری میرود و هر بار ضمن فحش و دعوائی با حاجی - که او را قابل نمیداند - از میدان در میرود و باز برمیگردد. در این نمایشها مفاسد سطحی مردم نشان داده میشد ، و خصوصاً کاسبکاران پولدار و طماع و بیکاران رند و مفت‌خور یا آنها که چشم به مال و ناموس دیگران داشتند هجو میشدند. «بقال بازی» نیز نمایشهائی از همین مقوله بوده است و شخصیتی که اغلب در آنها تکرار میشده يك بقال پولدار و خسیس و شاید به حج رفته بوده که معمولاً نوکر تنبل و فراموشکاری ( گاه به اسم نوروز) داشته و همین که این نوکر دستورهای اربابش را طوری دیگری تحویل میگرفته و انجام میداده موقعیتهای خنده‌آوری پیش میآورده است . يك نمایش بقال بازی هست که دوبازیگر اصلی دارد؛ یکی بقال پولدار و یکی مرد آسمان جل و بی پولی که هر لحظه به رنگ و لباسی دیگر و باقیافه و لهجه‌ی تازه در می‌آمد و ظاهر میشد تا به نحوی بقال را سرگرم کند و ماست او را بدزد ؛ عاقبت هنگامی که بقال متوجه دزدی میشد و طی يك تعقیب‌و‌گشت او را میگرفت مرد آسمان جل ته‌مانده‌ی ماست را به سروصورت او میریخت و میگریخت .

یکی از دلایل علاقه‌ی مردم به این بازیها این بود که گاه انتقادهای تندی نسبت به اشراف در آنها میدیدند ؛ انتقادها در مسیر نمایش نبود و ناگهان و خارج از متن ساخته و پرتاب میشد. ممکن بود نکته‌های انتقادی به سبب استقبال

تماشاگران دائماً حالت تندتر و زننده تر به خود بگیرد و حتی سرانجام به گفتار-های رکیک هم بکشد. مفتش‌های دولتی تقریباً نمیتوانستند از گستاخی انتقادها جلوگیری کنند چون دسته‌ها مورد علاقه و حمایت عامه بودند و خود به خود جلوگیری از آنها موجی از نارضایتی ایجاد میکرد، و مهم‌تر از آن اینکه دستگاه تفتیش هیچگونه مدرکی بدست نداشت؛ نمایش فی‌البداهه و برپایه‌ی آفرینش حضوری بود. ما امروزه فکر می‌کنیم یکی از علت‌های اینکه در ایران متن نمایش‌ها را از قبل نمی‌نوشته‌اند، یا سبب پیشرفت عجیب نمایش فی‌البداهه معارضه‌ی بازیگران با دستگاه ضبط و تفتیش بوده است؛ زیرا هیچ دستگاهی نمی‌تواند نمایش فی‌البداهه را پیش‌بینی و اجرا یا بخش یا بخش‌هایی از آن جلوگیری کند. با وجود این سخت‌گیریهایی برای دسته‌ها وجود داشت، که مهم‌تر از همه مانع مذهب بود. از اواخر صفویه به واسطه‌ی ضعف حکومت و قدرت یافتن علمای قشری داشتن رقاصان و بازیگران زن دردسته‌ها ممنوع شد. از طرفی تعصب‌های بزرگان محلی و همفکری علما با ایشان معمولاً مانع از آن میشد که دسته‌ها جای ثابت داشته باشند، و این بازیها که بنا بر طبیعت به مرکزی ثابت احتیاج داشت به اجبار هنوز سرگردان بود. نقش زنان را جوانان تازه‌سال که صدایشان هنوز دورگه نشده بود یا نمیتوانستند صدرا عوض و نازک کنند بازی میکردند. اینها مدتی تعلیم میدیدند تا رقص‌های زنانه‌ی مطرب‌ها را بیاموزند و با پوشش‌های زنانه و کیسوی مصنوعی و آرایش، این جای خالی را پر کنند.

از به هم پیوستن بازیگران منفرد دوره گرد در اواسط زندیه، برخی دسته‌های تازه‌ی تقلید به وجود آمد و در نتیجه برخی داستانها و نمایشها و فکرها و ذوقهای تازه. بازیهای مطربان کولی که کریم خان زند به آنها اجازه‌ی کار داده بود و حتی گاه ایشان را به مجلس خود میپذیرفت، و پیوستن برخی از ایشان به دسته‌های تقلید، خصوصاً در نوع کار «تقلیدچی»های فارس بی‌تأثیر نبود و اصولاً پس از اینست که يك دوره‌ی شهرنشینی بین دوره گردان آغاز میشود. شهر-نشین شدن گروهی از کولیا در چند شهر بزرگ باعث افزونی و رواج بازیهای مطربی شد. با پایتخت شدن طهران بدست آقامحمدخان قاجار و اخلافش، اغلب دسته‌ها به پایتخت تازه رو کردند. برخورد دسته‌های گوناگون در پاوقهای

رسمی پایتخت یعنی قهوه‌خانه‌ها بار دوبدل شدن برخی عناصر نمایشی بین ایشان همراه بود؛ به تدریج شکل نمایشها دارای وحدت و حدود معلومی شد و وجوه اشتراك كم كم به صورت سنت درآمد.

و اما منشاء شخصیت «سیاه» نمایشهای شادی آور قابل بررسی است. مطمئناً این سیاه از بازمانده‌های اقوام تیره رنگ ماقبل آریائی نیست. احتمال دارد که در دوره ی یکپارچگی قلمروی اسلامی که آمد و رفت تاجران تا سواحل افریقا هم میکشید پای تعدادی از مزدوران و بازرگانان سیاه، به این



دو سیاه در حال رقص. طرحی از يك گوشه ی نقاشی باغ سلطان حسین بایقرا منسوب به بهزاد.

طرف باز شده باشد. در اواخر قرن دهم هجری پرتقالیها نیز برای ساختن استحکاماتشان در جنوب گروهي برده از کرانه‌های حبشه و زنگبار به سواحل خلیج فارس آوردند؛ «زاری» های کنونی جنوب ناپار باز مانده های آن برده‌ها هستند زیرا که مراسم «زار» شان رگ و ریشه‌ی افریقائی خود را هنوز حفظ کرده است. اما مهم‌تر و قدیمی‌تر از همه اینست که کولیهای در بدر آسیائی و خصوصاً هندی چه پیش از اسلام و چه بعد از آن، چه خرد خرد و چه دسته‌جمعی، هر چند یکبار به این طرف روم می‌کرده‌اند؛ اینها در سراسر ایران پراکنده



«سیاه» در يك نقاشی قرن دهم؛ صفحه‌ی بی از يك نسخه‌ی خطی گلستان سعدی متعلق به کتابخانه‌ی ملی پاریس.

بوده‌اند و دوره گردی و مطربی و رقص و تقلید جزء ذاتشان بوده‌است. کولیها را هنوز برخی «قره‌چی» یا «قراچی» میخوانند که به معنی سیاه چرده باشد و اشاره‌یی به رنگ تیره (قهوه‌یی) بشره‌ی آنها، و لقب «زنکی» یا «برزنگی» که گاهی پشت «سیاه» می‌آید کمتر ممکن است به زنگبار مربوط باشد و بیشتر به زنگار یا زنگال که لقب کولیها بود و به معنی نجس. از عصر مغولها به اینطرف سیاه‌رادر نقاشیها به صورت خادم مجلس طرب و کارگر و ملاح و سرانجام به هیئت عملی طرب می‌بینیم که با بشره‌یی تیره - یعنی درجاتی بین قهوه‌یی روشن تا قهوه‌یی سوخته و بالاخره سیاه - نموده شده است. در نمایشهای شادی آور ایرانی که اصل کولی دارد «سیاه» بی شك يك کولی است، منتهی بازیگر که برای خنده‌دار شدن درهمه چیز غلو میکند صورت او را هم به کمک دوده سیاه - یعنی تیره‌تر از آنچه هست - میکند، همچنانکه لهجه‌ی او را تا سرحد مبالغه پیش میبرد.

سیاه‌را تا مدت‌ها جزء دسته‌های دوره گرد نوروژی خوان و میرنوروژی و نظایر آن می‌بینیم که با نامهای چندی چون حاجی فیروز یا آتش افروز و غیره گاه با برك و گاه با صورتك میخواند و میرقص و مسخره‌گی میکند. کمی بعد او یکی از چند گونه رقص دسته‌های مطرب‌را انجام میدهد و هم مسخره‌گی‌های فی‌البداهه میسازد؛ از این راه است که به تقلید وارد میشود و خصوصاً در قصه‌هایی که اساس آنها تمسخر لهجه و ظاهر افراد است جایی پیدا می‌کند. در اوایل قاجاریه گرچه سیاه مورد علاقه‌ی مردم است و در اغلب نمایشها ظاهر میشود ولی هنوز شخصیت نمونه‌ی این نمایشها نیست و مشخصات روانی و سنتی خود را به‌طور کامل بدست نیاورده‌است.

«خوچکو» که حدود سال ۱۲۱۷ شمسی یعنی هنگام پادشاهی محمد شاه قاجار در ایران بود توصیفی دارد درباره‌ی یکی از تقلیدهای دسته‌های تقلیدچی. او در مقدمه میگوید: «در این نمایشها نقل همه گونه حرکات و حرفهای زشت آزاد است و چون هدف آنست که تماشاگر بخندد، هر گونه احساس جدی از نمایش دوراست». کمی بعد گفته‌اش درباره‌ی برك بازیگران، نیز اشاره‌یی است به وجود شخصیت سیاه: «بازیگران لوتی بجای درد شراب به صورت آرد

می‌مالند، یا همچنین قشری از دوده با زرده‌ی تخم مرغ. سپس ادامه می‌دهد: «اغلب موضوع را از زندگی روستائی می‌گیرند و چون تقلیدها همیشه فی‌البداهه اجرا می‌شود نمیتوان کسی را واداشت که آنها را ثبت کند، اما من چند تقلید بامزه دیده‌ام که سعی می‌کنم یکی از آنها را تعریف کنم: - نمایش باغی را نشان می‌دهد در تابستان. دو باغبان ظاهر می‌شوند بالباسی که عبارت از چند تکه پوست گوسفند است و بخش میانی بدن آنها را می‌پوشاند. یکی از آنها باقر نام مسن‌تر است و پولدار و پدر دختر زیبائی که در اندرونش دارد. دیگری نجف باغبانی جوان و فقیر و ساعی و مثل همه‌ی ایرانیان زیرک است. اینها همسایه‌اند و در باره‌ی خوبی میوه‌ها و محصول باغهایشان صحبت می‌کنند. نزاع کوچکی بین آنها درگیر می‌شود، دعوا شدیدتر می‌شود و با مشت و بیل بجان هم می‌افتند و تماشاگر می‌خندد. بالاخره باقر اعتراف می‌کند که حق با نجف است و صلح می‌شود. باقر به همسایه‌اش می‌گوید برویم کنده‌ی اختلاف را در امواج شراب غرق کنیم؛ آن شرابی که برخی حمقا می‌گویند پیغمبر منع کرده‌است. ملارا مسخره می‌کنند و شعر تو خون کسان خوری و ما خون رزان را می‌خوانند. باقر پولی برای خرج سوروسات می‌دهد و نجف می‌رود شراب بیاورد که باقر صدایش می‌زند و می‌گوید کباب هم بپار، می‌رود باز صدایش می‌زند که تنقلات و شیرینی هم بپار، باز می‌رود و باز صدایش می‌کند - آنقدر تا نجف از خستگی می‌افتد، ولی چون این یکی هنوز دستور می‌دهد گوش خود را می‌گیرد و پا به فرار می‌گذارد. باقر که تنها مانده خود را آماده‌ی خوردن می‌کند. وضو می‌گیرد و حرکات ملاها را مسخره می‌کند. این صحنه با غذائی که نجف می‌آورد پایان می‌یابد. - نجف تار می‌زند، دو همسایه به شدت می‌مینوشند و با مهارت عجیبی ادای کسی را که کم‌کم مست می‌شود در می‌آورند. در ایران که می‌کده‌های عمومی نیست و ملت شرابخوار نیست این صحنه تازگی دارد. عاقبت باقر خوابش می‌برد. اما نجف که به حيله و انمود کرده بود مست است بطرف دختر باغبان می‌رود و پیروزی عشق خود را به همراهی تار اعلام می‌کند».



نمونه‌یی که خوچکو داده خصوصاً از جهت ثبت نمایشی که امروزه در میان نیست جالب است، ولی افزودنی است که خوچکو بیهوده با ذهن و فرهنگ نمایشی خاص خود بازی را به دو بخش تقسیم کرده است؛ زیرا که هم داستان از لحاظ ترکیب و مسیر يك روند و بی فاصله است و هم اینکه اصولاً بازیهای تقلید مقید به تقسیم به چند بخش نبوده است.

در عهد سلطنت ناصرالدینشاه قاجار ( ۱۲۲۳/۷۳ شمسی ) مسخره‌ی معروفی در دربار بود بنام « کریم شیره‌ای » که هم برقرار کننده و ابداع کننده‌ی نمایشهای دربار بود و هم نایب نقاره‌خانه‌ی دولتی و رئیس دسته‌های مطرب درجه دوم و سوم غیردولتی پایتخت. لقب شیره‌ای که پشت بند نام او بود شیرینی‌نمایشها



در وسط کریم شیره‌ای . بقیه همکارانش هستند ؛ همه بالباس بازی. و مسخره گیهای او را به یاد می‌آورد<sup>۱</sup> و او چند بازیگر همکار و وردست داشت که به کمک آنها بقال بازیهای در حضور شاه براه می‌انداخت . در این بازیها خود او بقال را بازی میکرد و مسخره‌های وردستش با نامهای نمایشی «چوردکی»

۱- رك : شرح زندگانی من - ج ۱ ( چاپ دوم ) ص ۳۵۹ و ۳۶۰

و «ریشکی» و «ماستی» و «پسیکی» افراد مهم دیگر بازی بودند. محور اصلی داستان همان برخورد بقال بود با حقه بازان شهری و همان ماجرای ماست دزدی و نظایر آن که وسعت یافته بود و نیز مقدمه چینیهائی که به انتقاد های صریح و تند و بی پروائی از فساد دربار و تشکیلات اداری مملکت منجر میشد. یکی از این گونه بقال بازیهارا يك مشاهده كننده درباری و ظاهراً ناراضی... که هنوز برای ما ناشناس است - پس از دیدن، با توضیح هایی شامل آنچه از اجرا بیاد داشته ثبت کرده بوده است<sup>۱</sup> که بخشی از آن امروزه باقی است و گذشته از مجلس اول آن که واضح است ثبت کننده افزوده<sup>۲</sup> و اضافی و قابل تفكیک است، صحنه های اصلی نشان دهنده ی سبك این بازی و نیز آزادی بیان و صراحتی است که مسخرگی سپر آن بوده است. ثبت کننده ی ناشناس شروع نمایش و برك و پوشش بازیگران را چنین ثبت کرده است: «... در این بین میل مبارك پادشاه عادل به بقال بازی حضور گشته است. کریم شیرای رئیس این کار يك كلاه نمدهی بسیار بلند بر سر گذارده و يك قبای پاره پاره پوشیده، با صورت آردمالیده، از پشم و پوست ریش و سبیل درست کرده سوار الاغ پالان دریده ی بسیار كوچك است. چوردکی و ریشکی عملجات او هر يك به صورت های عجیب و غریب در جلو و یمین و یسار او در حالی که دایره میزنند و تصنیف میخوانند يك دفعه دور دریاچه را بدین منوال گردیده، بعد کریم پیاده شده

۱- آقای ابوالقاسم جنتی و پیش از او آقایان سید علی نصر و امیرمعز، با وجود حالت کاملاً گزارشی و روشن توضیحات این متن، متوجه نشده اند که بقال بازی فوق نویسنده نداشته و تنها ثبت يك بازی فی البداهه ی بازیگران است، و بیهوده در جست و جوی نویسنده ای برای آن بوده اند.

۲- این بقال بازی در یکی از سالگردهای تولد شاه (ششم صفر) در کاخ گلستان اجرا شده بوده است. ثبت کننده که ناظر جریان دستور تدارك جشن مولود و ناراضیهای خارج از متن تدارك كنندگان بوده است، آنها را هم به ذوق خود به صورت گفت و گوی نمایشی در آورده و در يك مجلس در مقدمه آورده است که اصلاً نمایشی نیست و به آسانی از صحنه های اصلی بقال بازی قابل تفكیک است. همچنین است یکی دو قطعه ی كوچکی که طی آنها عكس العملها و تحسین های شاه را - حین دیدن نمایش - گزارش کرده است.

می‌آید سر خوانچه که اسباب بقالی چیده شده است می‌نشیند ... [وبازی شروع میشود]»<sup>۱</sup> بگذریم - مطربان امروزی کریم‌شیره‌ای را جز این ابداع‌کننده‌ی نمایشهای مضحك دیگری نیز میدانند ، از جمله : طبیب - مازندرانی ، دلاک مازندرانی ، زن ملای ده یا یک زن و سه مرد که چگونگی آنها چندان روشن نیست و بهر حال درمایه‌ی کلی تقلید بوده است.

مدرک دیگری که از بقال بازی عهد قاجاریه باقی است نوشته‌ی کتاب «جغرافیای اصفهان» است که بسال ۱۲۵۵ شمسی تألیف یافته است و در آن یکجا مؤلف ضمن طبقات مردم تقلیدچی‌ها را می‌شمارد و فلسفه‌ی زیاده روی در نمایش‌هاشان را بهدرک خود شرح میکند و بازیگران را چه از جهت تأثیر اجتماعی و چه از نظر صفات خصوصی و پرهیزکاریشان می‌ستاید: «... قسم دیگر لوتیه‌های سر خوانچه‌ی بقال . حکمای قدیم بقال بازی را بنابر مصالح چند اختراع نموده‌اند. ظاهراً این بازی را در عیش‌ها اسباب طرب و ضحك قرار داده‌اند و باطناً مفید فواید بسیاری است در سیاست مدن. مبنای بازی مزبور در آن بوده که اعمال ناشایسته از هر کس به‌ظهور رسد علی‌وجوه‌الاقبح تقلید آن نماید که قبایح را مجسم و در نظرها مشهود و محسوس کنند تا از راه دفع فاسد به‌افسد منحرفین را منفعل سازند ، چنانچه فایده‌ی بزرگی از این بازی به‌ظهور رسید ؛ زمانی که به تأدیب جهال موکب همایون [ ناصرالدین شاه ] تشریف فرمای اصفهان گردید : ملاهای بلد بدنام ، اکابر و ارکان متهم ، اعیان و اشراف مخوف ، الواط خونخوار ، مفسدین مخفی ، کسبه و زارعین مستأصل ، سلطان زمان در غضب ، فردی از افراد را یارای گفتار نبود . عاقبت تدبیر شفاعت بدست تقلید این جماعت بود روزی که جهت تفریح شاهنشاه مبرور بقال بازی و اسباب خوانچه به‌حضور مبارک بردند . از تمثال لغومانند بی عدالتی‌های اتراک و مستحفظین و محصلین و مستوفیان و مباشران را تمام ظاهر کردند. همان روز از خاصیت این حکمت عملی موکلین ممنوع ، متهمین معاف ، بقایا بخشیده شد. همچنین در بسیاری از موارد مهمات بزرگ از لطایف

---

۱ - بنیاد نمایش در ایران - از ابوالقاسم جنتی عطائی (ابن‌سینا- ۱۳۳۳)

ص ۳۷ بخش دوم (نمایشنامه‌ها)

این جماعت صورت‌پذیر شده است. همه‌ی این الوات مناسب‌دان و لطیفه‌پرداز و بدیهه‌گو و ظریف و با مزه، هر يك در مضاحك به نوعی که عباراتشان نوشتنی بود. با این کسب و کار غالب بری از معاصی و مراقب آداب شریعت. سابق زیاد بودند و چندین دسته، اکنون بسیار کمند و به طهران و سایر بلاد متفرق<sup>۱</sup>»

با وجود اینکه نویسنده‌ی شرح بالا این بازیگران را تحسین میکند و بازیهایشان را قابل ثبت میداند اما ظاهراً هیچ‌یک را ضبط نکرده است و متأسفانه این کاهلی از طرف آنها که دستی به قلم داشته‌اند سنتی بوده است پایدار.

از هنگام روی آوردن تقلیدچی‌ها به چند شهر معتبر طهران و اصفهان و شیراز و تبریز و پا گرفتن ایشان در قهوه‌خانه‌های بزرگ، هر دسته دوسه گونه امکان نمایی داشت؛ به ندرت نمایش دادن در خانه‌های اشراف و گاه گاه بازی کردن در قهوه‌خانه‌ها و هم رفتن به مجلس‌های شادی و طرب مردم میانه‌حال. در مجلس‌های اشراف محل بازی يك تکه قالی در گوشه‌ای از تالار وسیع‌خانه بوده است و بازی فرع سرگرمی‌های آسانتری بود که برای مهمانان فراهم می‌آمد. در قهوه‌خانه صحنه يك دوتخت چوبی بود که در گوشه‌ای از باغچه یا در صحن وسیع و سر بسته‌ی قهوه‌خانه برپا میشد، اما در خانه‌های مردم صحنه عبارت بود از تخت‌های چوبی که بازیگران روی حوض وسط حیاط می‌بستند و مفروش میکردند. گرچه بازی در قهوه‌خانه از جهت آنکه مقدمه‌ی ایجاد تماشاخانه‌های رسمی است بسیار مهم است، ولی بازی بر حوض‌خانه‌ها يك مورد پراج و استثنائی است که هم نشانه‌ی پذیرفته شدن تقلید از طرف مردم است و هم نمونه‌ی اینکه چگونه نمایشگران نمایش را به خانه‌ها و به میان مردم می‌برده‌اند. بهر حال بر خورد با طبقات و خواسته‌های مردم در خانه‌ها و قهوه‌خانه‌ها دو مکتبی بود که بانه نتیجه‌ی واحد، خطوط اصلی تقلید را تعیین کرد، و قوام یافتن تقلید‌هایی که بر حوض‌خانه‌ها بازی میشد بزودی عنوان تازه‌یی به این گونه تقلید بخشید که اصطلاح مشهور «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» باشد. بازی در خانه‌ها رشته‌ای از داستان‌های تقلید را اهمیت قابل‌ی داد،

---

۱- جغرافیای اصفهان - از حسین‌خان پسر محمد ابراهیم تحویلدار (چاپ

که قصه‌های مربوط به محیط خانواده باشد شامل ریشخندی نسبت به آداب و ظاهر سازه‌ها و محبت‌های توخالی و دروغین آن. اشخاص مسلم این گونه نمایشها اکثراً عبارت بودند از: حاجی، نوکرش (سیاه)، زن حاجی یا بی‌بی، کلفت که اگر سیاه بود جمیل نام داشت، و پسر حاجی (شلی). از این مقوله است مثلاً «حاجی مسجدی دو زنه» با این ترکیب که حاجی دوزنه‌ای بامهمان صاحب شئون‌اتش به منزل میرود ولی زنش او را با فحش و کتک بیرون میراند چون از وجود زن دیگر خبر شده، حاجی شرم‌نده از مهمان‌ها او را به در منزل دیگر میبرد و آنجا هم همین بساط. مهمان خشمگین حاجی را تهدید می‌کند که تقلب‌های او را در محیط کسب بر ملا کند و میرود. حاجی مجبور است در مسجد بخوابد و آن خود مقدمه‌ی ماجراهای خنده‌آور بعدی است. یا «نصیب و قسمت» که چنین است: جوانک خشم‌آلی در مسجد خوابیده. حاجی و سیاه برای تعمیر گوشه‌ای از خانه به سراغ او می‌روند، اما آنجا روح نامعلومی به حاجی می‌گوید این جوان که با تحقیر از او نام بردی داماد تو خواهد شد. تا پایان داستان مرتباً حاجی حیل‌هایی می‌اندیشید و به کار می‌برد که چنین نشود ولی با عاشق شدن دخترش به جوانک خشم‌آلی و خرابکاری‌های خنده‌آور سیاه حیل‌ها یکی پس از دیگری نقش بر آب میشود و سرانجام برد با عشاق است. و یا «عروسی هالو» که در جائی بدین ترتیب نقل شده است: «مردی زن جوان و خوشگلی گرفته ولی از فنون زن‌داری و آداب آن بی‌اطلاع است. در ضمن رندانی هم بنام‌های «کاجاما» و «کاتاما» (: کاکاجاماسب و کاکاطهماسب) در کمین هستند که از بی‌اطلاعی چنین مردی استفاده کرده دست‌برد می‌زنند. در این میانه پیرمردی است با اسم «سالمندر» که نوچه‌ای دارد به اسم «خچه»؛ خودش فوق‌العاده عیار و شاگردش بی‌نهایت طرار و چابک است. پیرمرد و شاگردش در واقع گرداننده‌ی حقیقی داستان از لحاظ ایجاد هیجان و حیل‌های شیرین برای خنثی کردن حقه‌های کاجاما و کاتاما هستند، و در آخر برای مسخره کردن و دست انداختن آن دو طراری که چشم‌بد به زن هالو دوخته‌اند خود را به شکل زن درآورده و با بازیها و اشعار و رقص‌های مضحک و عبارات

همه فهم و قابل پسند عیب کار آنها را گوشزد می کنند<sup>۱</sup>». و اینست خلاصه‌ی «سیاه راستگو»: حاجی نوکر سیاهش را به يك حاجی دیگر میفروشد و شرط میکند که سیاه سالی یکروز راست بگوید. خریدار در پنهان سه زن داشته است که کمی بعد باراستگوئی سیاه از وجود یکدیگر خبر میشوند و زندگی حاجی را بهم میریزند.

آنچه که قصه‌های فوق نشان میداد- بدون تاکید بر زمان- تقریباً همزمان با عصر بازی بود برخلاف تقلیدهای جاری در قهوه‌خانه‌ها که اکثراً تاریخی بود و مربوط به ایام قبل. با وجود این بازی مقید به زمان و مکان خاصی نبود و حتی در داستانهای تاریخی هم انتقاد های صریحی از روالهای زندگی معاصر میشد، و اصولاً برهم زدن زمان و مکان - یا خارج شدن از زمان و مکان بازی و رجعت به آن- يك سنت نا آگاه تقلید بود. از طرفی شخصیت «سیاه» که کم کم کامل شده و به صورت شخصیت نمونه‌ی تقلید درآمده بود بزودی به نمایشهای تاریخی و قدیمی هم وارد شد، هر جا به عنوانی؛ در «یوسف و زلیخا» به عنوان نوکر تاجر برده فروش یا غلام زلیخا، در «بیژن و منیژه» به صورت نوکر ترسوی بیژن و غیره. ضمناً کار بازی با لهجه که هنوز موفقیت داشت نتیجه‌ی درخشانی را در «بیژن و منیژه» باعث شد؛ بدین نحو که تورانیان باید به ترکی و ایرانیان به فارسی حرف میزدند.

اما «سیاه» در قالب کامل شده‌ی خود غلام یا نوکری بود که هجو میکرد و مسخره میکرد در عین زیرکی، سادگی و گاهی صراحت همراه با ترس. با وجود ظاهر مضحك و مسخره اش، گاهی از عمق وجود او سخنان درد آلود و تلخی بیرون میریخت که خنده را به زهر خند بدل میکرد. سیاه آدم با فکری بود، یا لا اقل به نظر خودش چنین میرسید؛ نقشه‌هایی میکشید که برخلاف پیش بینی‌هایش چندان درست در نمی آمد، ولی در آخر کار طی يك تصادف کوچک او موفق میشد. گاهی در بزنگاه موفقیت گذشت میکرد و گاهی در لحظه‌ی شکست تقدیر را آنچنان که بود - و زشت بود - میپذیرفت. نتیجه یا شعار نمایش

---

۱ - بنیاد نمایش در ایران. ص ۵۷.

معمولاً در پایان از زبان او گفته میشود.

سیاه آدمی بود نسبت به اربابش از طرفی وفادار و از طرفی عصبانی. عصبانی به خاطر ضعفهای اخلاقی ارباب، یا به دلیل فاصله‌ی صوری و هم‌طبقاتی که بین آنها بود و سیاه با همه‌گونه فداکاری که میکرد کوشش به ترمیم و از میان برداشتن این فاصله داشت ولی ارباب خود بین با خود بینی‌اش به حال این فاصله را حفظ میکرد و او را همیشه به چشم غلام میدید. این کشمکش بی‌نتیجه‌ی درونی بود که سیاه را عقده‌دار کرده بود و همین بود که موزیگرها و رندی‌های او را توجیه میکرد؛ زیرا او گاه - اگر نه عصیان - لاقلاً خرابکاریهایی در کار ارباب میکرد چنانکه فرمانهای او را به کار نمی‌بست یا نافرمانی و تهازل میکرد؛ صحنه‌هایی که ارباب برای انجام‌کاری فوری عجله و اصرار داشت و سیاه در برابر خونسردی و انکار، و ارباب سعی میکرد با فریاد‌های اربابانه‌ی خود او را بترساند و سیاه با موزیگری خود را به نفهمی میزد معمولاً از خنده‌دار ترین صحنه‌های اینگونه نمایشها بود. سیاه که موفق نشده بود مناسبات ارباب و نوکری را تبدیل به مناسبات دوستانه کند، در واقع با اعمالی نظیر این يك گونه انتقام از اربابش میگرفت. به نظر میرسد که برخی قرائن تعزیه و خصوصاً تعزیه‌ی مضحك در ایجاد شخصیت نهائی «سیاه» بی‌تأثیر نبوده است. در تعزیه هم «قنبر» غلام حبشی حضرت علی سیاه است و نسبت به ارباب خود وفادار و فداکار. در تعزیه تکه‌های مربوط به قنبر بسیار مضحك است؛ او هم بذله‌گو و شوخ و رند است و هر بار که دستوری میرسد چند بار آنرا نشنیده میگردد و هر بار که برای کاری میرود چند بار از نیمه‌ی راه برمیگردد و چنین مینمایاند که دستور را فراموش کرده و آمده است باز بپرسد تا مطمئن شود. تمام مایه‌های سیاه تخت حوضی در قنبر هست به اضافه‌ی این نشانه که در تعدادی از نمایشهای تخت حوضی نام سیاه نمایش «قنبر» است. از طرف دیگر تقلید که در این دوره در جست و جوی داستانهای تازه‌ی برای بازی حتی به اقتباس از داستانهای خیمه‌شب بازی پرداخت، خصوصیات سیاه خیمه‌شب بازی مانند تحرك فراوان و بی بند و باری و رندی و حتی صراحت زننده‌ی او را هم عیناً به تقلید وارد کرد.

میدانیم که در دوره‌ی مظفرالدین‌شاه رئیس بازیگران و مطرب‌های دربار، رئیس دسته‌های مطرب و تقلیدچی غیر درباری پایتخت نیز بود و لقب «باشی» داشت. از سال‌های آخر این شاه نام و نشان «دسته‌ی حسین آقا باشی» به ما رسیده است، شامل این بازیگران و نقش‌های تخصصی: اکبر نقی (ارباب) حسن نواب و علی جهود و صفر کوری (همه مقلد با لهجه)، اکبر نایب جعفر (سیاه) و حسین سنجاقی (لوده و دهاتی بالهجه). از همین دوره یادداشتی بدست داریم از «هانری رنه‌آلمانی - *D'allemagne*» در «سفر نامه‌ی از خراسان تا بختیاری» که درباره‌ی یک تقلید مذهبی تخت‌حوضی است و نشان‌دهنده‌ی اینکه چگونه بازیگران با بازی کردن نمایش‌های مضحک مذهبی رشوه‌ای می‌پرداختند به مذهب تا مانع ادامه‌ی نمایش‌هاشان نشود؛ «در وسط حیاط مسجد یا تکیه یک لوتی [شبیه عمر] که لباس مضحکی پوشیده است بر سکوی بلندی که غالباً روی حوض مرکزی درست میشد جای می‌گیرد و تماشاچیان را با حرف‌ها و حرکات و اشارات خاص خود می‌بخنداند. سپس موسیقی به نواختن می‌پردازد و جمعیت تماشاچی به دور حیاط راه می‌افتد. شبیه عمر ریسمانی به گردن سگی بسته و حیوان را زوزه کشان به دنبال خود میکشد. یاران عمر بر الاغها به شکل مضحکی سوارند، عده‌ای هم به دنبال شیطان هستند و به فرمان او حرکات مخصوصی میکنند. کسی که شیطان را بازی میکند نیم بدنش عریان است؛ صورتش با رنگ زرد آرایش شده و در بدنش نقش‌های خنده‌آوری دیده میشود. دایره‌های سفید بزرگی به اطراف دهان و چشمان او کشیده‌اند و بر سرش دوشاخ قرار دارد؛ او را به صورتی درآورده‌اند که هم خنده‌آور و هم ترسناک است. پس از آنکه جمعیت بدین ترتیب به دور حیاط گشت عمر می‌آید و بر تخته‌های روح‌حوض می‌ایستد و نطق مفصل و مضحکی میکند و به طرز غریبی غذا می‌خورد و به امر شیطان شراب مینوشد و مست میشود و به رقص می‌پردازد؛ یاران شیطان هم در این رقص با او شرکت میکنند و همینکه همه سرگرم شدند تخته‌ها را از زیر پای آنها می‌کشند... گذشته از این «آلمانی» در فصل تفریحات ایرانی داستانی در باب شرط بندی و

۱ - سفر نامه‌ی از خراسان تا بختیاری. ترجمه‌ی فره‌وشی (چاپ ۱۳۳۵)

ص ۱۹۶ و ۱۹۷.



جناق شکستن آورده که آنرا به صورت نمایشنامه نقل کرده است و دو مرد مسن به خاطر آوردند که آنرا در جوانی ضمن بازیهای تقلید دیده‌اند. قصه اینست: زن و شوهری شرط یاد و فراموش دارند. مرد هدیه‌ای به زن میدهد؛ زن که دستخوش هیجان آنی است هدیه را میگیرد بی آنکه یادش باشد شرط را باخته است. مرد به او میخندد و این باخت را می‌بخشد، سپس به‌ده نزدیک میرود که چیزی بخرد و برگردد؛ در این حال زن که احساساتش تحقیر شده تصمیم به تلافی میگیرد. کمی بعد طلبه‌ی جوانی گرسنه و تشنه از راه میرسد. زن به او خوراك و آب میدهد و سرگرمش میکند تا از صدای پای اسب میفهمد که شوهرش به منزل نزدیک شده است؛ به طلبه‌ی جوان میفهماند که شوهرش مرد حسودی است و او راه فرار ندارد. طلبه از ترس آبرو در صندوقی پنهان میشود و در حالیکه زن در صندوق را قفل میکند شوهر وارد میشود و وضع را غیرعادی می‌بیند. شوهر بدگمان شده است و زن میخواهد خود را خونسرد نشان بدهد. از صدای مرد درون صندوق شوهر به‌ماجرای رسوائی پی‌میرد، زن را میزند و به زور کلید صندوق را از دستش میگیرد تا طلبه را بیرون بکشد و تکه‌تکه‌اش کند. اینجا است که زن به او میخندد زیرا مرد در هیجان آنی خود شرط را فراموش کرده بود و باخته است؛ شوهر درمییابد که این صحنه‌سازی برای گرفتن انتقام بوده است.

از مهمترین دسته‌های عهد محمد علی‌شاه که نام و نشان افرادش بدست آمده<sup>۱</sup> «دسته‌ی سید احمدخان باشی» است شامل: حسن کلاهدوز و اصغر سوتی (هر دو هاتنی بالهجه)، بابا تیمور (سیاه)، حاجی احمد چرخ‌چی (حاجی بازاری)، احمد مؤید (شاه و سردار) به‌علاوه‌ی عده‌ی دیگری که از آن میان چند تنی نقش‌زن بازی میکردند و از مهمترینشان حسن روحانی بود معروف به سید حسن غمزه. و معتبرترین دسته‌ی عصر احمد شاه قاجار و سپس اوایل عهد پهلوی «دسته‌ی مؤید» بود به سرپرستی احمد مؤید شامل: حسین مؤید (وزیر و سفیر و حاجی)، غلامحسین ملت (شاه و سردار)، ذبیح‌الله ماهری (سیاه)، حسین

---

۱ - ما اینجا فقط لازم‌ترین اسمها را مینویسیم، فهرست مفصل‌تری از این نامها را آقای حسین کسبیاں جمع کرده است در يك جزوه‌ی چاپ نشده به اسم «مطربهای تهران در نیم‌قرن اخیر» که مورد استفاده‌ی اینجا نب هم بوده است.



نشسته‌ها از راست : ذبیح‌الله ماهری ، احمد مؤید ، حسین مؤید .  
ایستاده‌ها : ابوالقاسم بنا ، غلامرضا حاجیان ، احمد بزاز.  
[ با همکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه ]

حوله‌ای (دهاتی و پیر) و چندی بعد حسین شیشه‌بر (سیاه) ، حبیب سلمانی (شلی) و آنها که زن بازی میکردند چون ابوالقاسم لطیف و اکبر حاج عابدین و همکاران دیگری که از آن میان گویا میرزا حسین توفیق داستانهای برای نمایش طرح نمیکرده است . درباره‌ی مؤید میگویند مردی بوده است اصلاً بازاری ولی فهمیده و صاحب کمال و علاقمند به نمایش . او با تاجر بهایی که از همکاری با دسته‌ی سید احمدخان باشی به دست آورده بود تشکیلات نمایشی را بر پایه‌ی درست‌تری استوار کرد . مؤید کسانی را که در آنها ذوقی میدید تعلیم میداد و آماده میکرد و وارد درج‌گهی بازیگران میکرد . شخصیت او و تشویقهایش از بازیگران با استعداد و همکاریش با دسته‌ها سبب شده بود که رقابت بین دسته‌ها به همکاری بدل شود ؛ به‌طوری که رسم شد دسته‌ها بازیگران شان را به هم قرض بدهند یا از هم

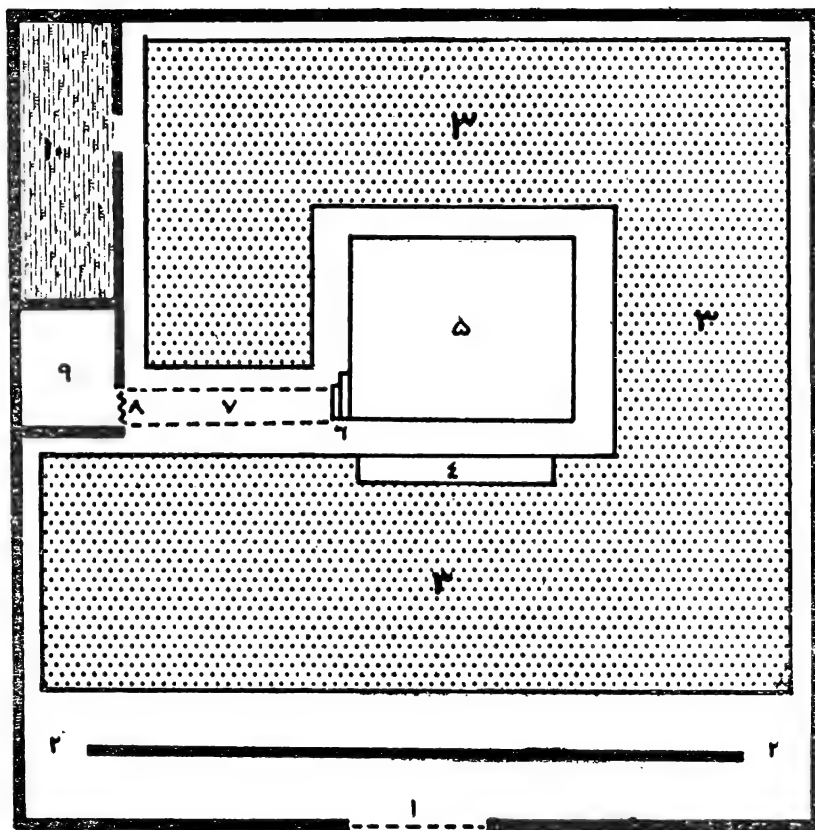
قرض بگیرند .

اینک در اواخر عصر قاجاریه دسته های مقلد طهران در پاتق هایی مثل باغ ایلچی ، قهوه خانهای نایب علی ، قهوه خانهای قتلگاه ، قهوه خانهای پستخانه ، قهوه خانهای امامزاده زید و قهوه خانهای سید ولی مرکزیتی داشتند . موفقیت یافتن آنها بین گروههای غیر متعصب مردم دوره ی پرفعالیتی را پیش آورده بود که بزودی در اواسط پادشاهی احمد شاه ظهور نخستین تماشاخانه های رسمی را باعث شد .

ابتدا «دسته ی حسین چوبی» در محوطه ای در میدان بارفروشهای امین - السلطان ، زیر سایبان و برسکوئی چوبین نمایش «مشتی و نیم مشتى»<sup>۱</sup> را بازی کردند که چون پس از زمان کوتاهی با مخالفت متعصبان روبرو شد از ادامه اش جلوگیری شد . حسین چوبی و بازیگرانش جای بازی را به يك تیرفروشی در سه راه نایب علی منتقل کردند و در این تیرفروشی - با وجود اعتراض ها و مخالفتها - برای مدتی در حدود يك سال تقریباً پانزده نمایش پرسابقه ی تقلیدچی ها را نشان دادند . پس از قهوه خانها و پاتقها این دومین محل ثابت و عمومی تقلید بود و نخستین جایگاه مستقل که تماشاچی را تنها برای دیدن نمایش به سوی خود میکشاند . در این هنگام ایران چهار راه برخورد ملتهای بیگانه بود و پایتخت محل نفوذ روسها ، وروسها آن نفوذ را داشتند که در برابر اعتراضهای مذهبیان ایستادگی کنند و مذهبیان آن قدرت را نداشتند که در برابر بیگانه ی غیرمسئول و مسلح مخالفت خود را علنی کنند . بدین ترتیب يك روس با نفوذ به اسم « علی بيك قفقازی » چهار دیواری ویرانه ای را در خیابان شاهپور ، حوالی سنگلج سابق در اختیار تقلیدچی ها گذاشت . نمایشخانه ای که تقلیدچی ها در اینجا درست کردند عبارت بود از صحنه ای چوبین و چهار گوش

---

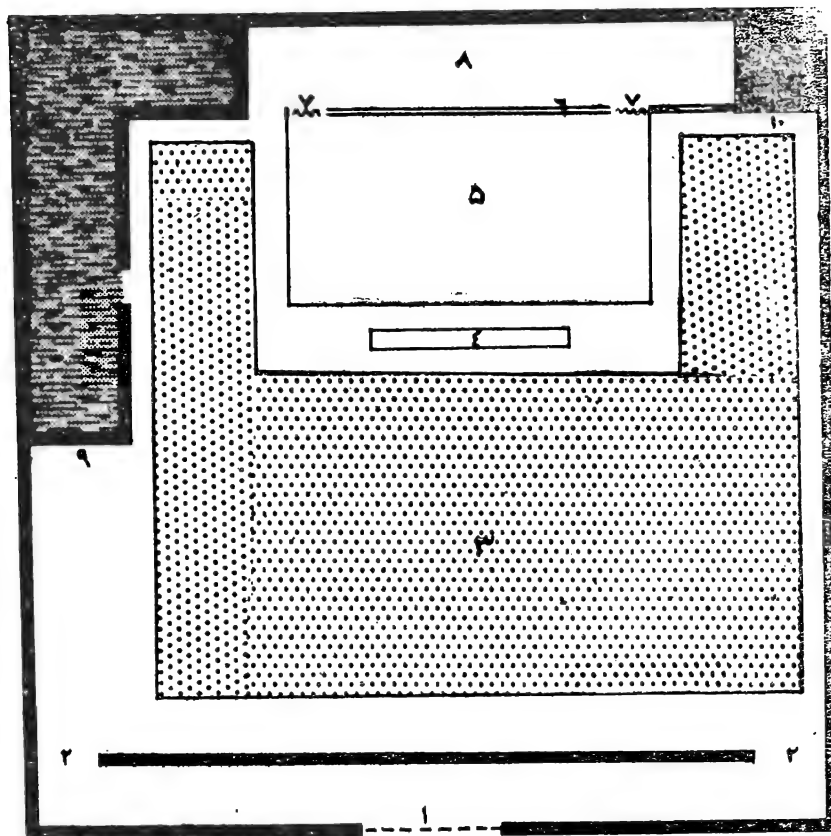
۱- اینست اساس نمایش مشتى و نیم مشتى : زن بی بندوبار و ولنگاری را نصیحت می کنند که خوبست خود را بگیرد و متین باشد ، او میپذیرد ؛ به مجلس عروسی میرود همه به قیافه ی بگ کرده اش اعتراض می کنند که چرا نمی خندد ، به مجلس عزا میرود و میخندد میگویند چرا گریه نمی کند و سرانجام او به زحمت میتواند خود را همرنگ جماعت کند .



نقشه‌ی تقریبی تیارت علی‌بک در آغاز کار

۱- در ورود ۲- مدخل‌ها ۳- جای تماشاگران ۴- جای نوازندگان ۵- تخت‌بازی  
۶- پلکان ۷- راه آمد و رفت بازیگران از بین جماعت به صورتخانه یا تخت‌بازی  
۸- پرده‌ی جلوی رخت‌کن ۹- رخت‌کن یا صورتخانه ۱۰- آبدارخانه که چای  
و قلیان به تماشاگران میداد.

در وسط به بلندی يك ذرع ، که گرداگرد آن تماشاگران بر نیمکت‌های مندرسی  
که از سر هم کردن الوارها درست شده بود می‌نشستند . سمت چپ حیاط يك  
قهوه‌خانه بود که به تماشاگران چای و قلیان میداد و کنار آن آلاچیقی بود که  
بجای رخت‌کن از آن استفاده میشد . جلوی رخت‌کن پرده‌یی بود و هر بازیگر  
با کنارزدن پرده ، فاصله‌ی بین رخت‌کن و تختگاه یا صحنه را از میان تماشا-  
گران می‌گذشت . نوازندگان موسیقی همیشه در ردیف اول نیمکت‌ها و مسلط  
بر رخت‌کن می‌نشستند تا متوجه ورود و خروج بازیگران باشند . این به تیارت



- نقشه‌ی تقریبی تیارت علی‌بگ در دوره‌ی مؤید .
- ۱ - در ورود ۲ - مدخل‌ها ۳ - جای تماشاگران ۴ - جای نوازندگان ۵ - صحنه
  - ۶ - دورنما ۷ - درهای طرفین برای ورود و خروج بازیگران ۸ - رخت‌کن یا صورتخانه ۹ - آبدارخانه ۱۰ - انبار

علی بگ» معروف شد و از جمله بازیگرانش ابتدا بازمانده‌ی دسته‌ی احمدخان باشی بودند و سپس دسته‌ی تازه نفس مؤید .

مؤید تغییرهایی به وضع این تماشاخانه داد ؛ صحنه را به رسم برخی قهوه‌خانه‌ها سه‌طرفه کرد و رخت‌کن را کنار و پشت صحنه برد . ضمناً برای اولین بار يك زمینه‌ی تزئینی و تصویری به کار برد که به آن «دورنما» می‌گفتند . نقش دورنما به زمان و مکان خاصی مربوط نبود و عکس بر گردانی بود از برخی باسمة‌های فرنگی ، با تصویر درختان سرسبز سر به‌فلك کشیده و خیابان بندی و استخر آب و فواره و پرندگان در حال پرواز و چرندگان دم‌کرده یا در حال چرا ،



دسته‌ی موید در تیارت علی‌بگ . از چپ به راست ؛ حسین حوله‌ای ، باقر چپه احمد بزاز، احمد موید، ابوالقاسم بنا ، ذبیح‌الله ماهری . پشت سر ؛ غلامعلی کرده و رضا قوزی که ضمناً شال‌کش هم بوده‌اند . در زمینه «دورنما» دیده می‌شود .

که به دیواره‌ی عقب صحنه - روبرو- آویخته بود و هرگز در سراسر نمایش تغییر نمی‌کرد . بین رخت‌کن و صحنه - و در طرفین دورنما - دو چهارچوب بود با پرده‌های قلمکار آویخته به جای در. بازیگران با کنارزدن پرده از یک در داخل می‌شدند و از در دیگر بیرون می‌رفتند . به هر حال در اینجا بود که دسته‌ی مؤید دوره‌ی پر حرکت نمایشی خود را در کمال شهرت و اعتبار گذراند . مقارن همین ایام دسته‌ی «حسین آقا باشی» که هنوز موقعیت خود را حفظ کرده بود با بازیگران تازه‌تری چون علی‌تر که حاجی نعمت و نظایر آنها «تماشاخانه‌ی قهوه‌خانه‌ی قتلگاه» واقع در خیابان مولوی کنونی را با نمایشهای خود مرکزیت و رسمیتی داد . نیز «دسته‌ی سید حسن شاه آبادی» قهوه‌خانه‌ی زرگر آباد را و چندی بعد «دسته‌ی مؤید» - پس از بسته شدن تیارت علی‌بگ - قهوه‌خانه‌ی کریم آباد را مرکز نمایشهای خود قرار دادند .

در آخرین دهه‌ی قرن پیش فعالیت‌های پراکنده‌ی نمایشی که عده‌ای دیگر

آغاز کرده بودند صورت جدی تری به خود گرفت . این عده گروهی از نیمه درس خواندگان نیمه آشنا به فرهنگ اروپا بودند که بیشترشان در دستگاه دولتی شغل و منصبی داشتند و گاه گاهی هم اقتباسی از نمایشنامه های فرنگی را با سبکی میانه رو (آمیخته ای از رسمهای بازیگری تقلید به علاوه ی ظواهری از روشهای اجرائی فرنگ) در تالاری اجاره یی بر صحنه می آوردند . در واقع اقتباسهای اینان



ابوالقاسم لطیف (راست) و اکبر حاج عابدین (چپ) دو «زن پوش» مشهور به علاوه ی ذبیح الله ماهری (وسط) یکی از مهمترین «سیاه پوش» های تقلید . اینجا هر سه در لباس رقصند .

[ با همکاری اداره ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه ]

عبارت بود از برگرداندن نمایشنامه‌ای فرنگی برای اجرا باسبک تقلید ، و نمایشنامه‌هایی که بیش از همه برای چنین شکلی آمادگی و نزدیکی داشت آثار «مولیر» بود. به هر حال از راه این عده است اگر به تدریج تعدادی واژه‌ی فرنگی از مقوله‌ی سن، کمدی، موزیکال، تئاترال، اپرت و غیره وارد تقلید میشود، وهم از این طریق است وارد شدن چند اقتباس آشنای فرنگی به تقلید چون «طبيب اجباری» اثر «مولیر» که نمایشی بود موفق، اما به سختی میشد آنرا از اصل باز شناخت.

بین افراد تازه‌یی که در سالهای حوالی تحویل قرن به تقلید روی آوردند چند نفری بیشتر شایسته‌ی یادآوری هستند چون ناصر اسدی که گذشته از بازیگری داستانهای برای بازی طرح میکرد و اکبر سرشار و ببراز سلطانی که هر دو متخصص بازی نقشهای سلطانی بودند و از دسته‌ها خصوصاً «دسته‌ی محمد نایب جواد» و «دسته‌ی عباس مؤسس» که در گوشه و کنار باغ فردوس مولوی بساط تقلید بر راه می‌انداختند از بقیه مهم‌ترند. اکنون که نمایش در پایتخت پا گرفته بود هر دسته‌ی تقلیدچی و مطرب دکهای با نام «بنگاه شادمانی» برای خود ترتیب داد. این دکها مرکزی بود برای مراجع‌های مردم و قبول دعوت به خانه‌ها؛ که در خانه‌ها انواع رقص و آواز شادی آور، خیمه شب بازی و تخت حوضی را نمایش میدادند. نخستین بنگاه شادمانی را عباس مؤسس - ظاهر آدر ۱۳۰۱ شمسی - در پاچنار درست کرد (و گویا به همین علت به مؤسس معروف شد) بعدها عباس علی بیگ ببراز معروف به ببراز سلطانی به سال ۱۳۱۰ در کوی صابون پزخانه دکهای دایر کرد. حسین ملس (برادر مؤسس) و عبدالعلی روحانی در کوچه‌ی شیشه‌گرخانه، عباس گوهری در سرتخت بربریه و عباس نصیبی نزدیک تکیه‌ی رضاقلیخان بنگاه شادمانی برپا کردند و این کار به وسیله‌ی دیگران همچنان ادامه یافت. چندین تماشاخانه‌ی دیگر هم طی سالهای دهه‌ی اول و دوم قرن حاضر ترتیب داده شد؛ اینها یا توقفگاه و سایط نقلیه بود یا کاروانسرا یا قهوه‌خانه که با تغییرهایی به صورت تماشاخانه درمیآمد. از آن جمله بود: تماشاخانه‌ی سر پوشیده‌ی «ناصریه» که توسط رضاخان حاج اوقلی و محمد علی قفقازی سر کوچه‌ی عربها گشوده شد. تماشاخانه‌ای که عباسقلی



تر که وحاج علی افندی در خیابان درب اندرون درست کردند و ظاهراً این همانست که مدتها محل بازی دسته‌ی مؤید با همکاری يك بازیگر مهم نقش سیاه به اسم مهدی مصری بود . امیر سعادت در سرچشمه « تما تر سعادت » را با بازیگرانی چون حسن حوله‌ای و مهدی مصری گشود و میگویند این تماشاخانه برای نخستین بار زنی را در تقلید شرکت داد به اسم شارمالي گل و پس از او زنان دیگری را چون ملوك مولوی و پری گلوبندکی، و شاید به همین علت هم بود که بزودی عده‌ای از متعصبان برای این تماشاخانه ریختند و آنرا آتش زدند . در خیابان سیروس يك نمایشخانه بدست حاج اسحق کلیمی روبراه شد، در خیابان ری حیاط منزل میکائیل عرق فروش محل نمایش بود . در چهارراه گلوبندك « تماشاخانه‌ی آفتاب » باز شد . در سرپل امیر بهادر - باغچه‌ی یحیی ارمنی - بساط نمایش گسترده بود . در باغ فردوس مولوی گروه عباس مؤسس که اعتباری به هم رسانده بود حیاط



از راست : عباس مؤسس ، ناصر اسدی ، عبدالله چپه .  
[ با همکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه ]

يك بستنی‌فروشی را تبدیل به محل نمایش کرد و زمستانها همین نمایشهارا به - «سالن موزیکال» در همان حوالی ، منتقل میکرد . باز در خیابان مولوی عزیز

جهود کافهی «کوکب الصبا» را درست کرد که در آن نمایش هم میدادند . اکبر سرشار «تئاتر مینا» را در چهار راه گمرک باز کرد و «تئاتر کسری» را در حوالی معزالسلطان و بعدها «تئاتر سعدی» را باز در توقفگاهی واقع در خیابان گمرک با همکاری با زمانندگان دسته‌ی مؤید بر اه انداخت . ولی به این تماشاخانه‌ها اعتباری نبود ؛ به سبب مخالفت‌های مذهبیان محل ، یا چون زمین تماشاخانه‌ها عموماً اجاره‌یی بود و صاحب زمین بر اثر فشار صاحبان نفوذ یا در برابر موجد بهتر اجاره را فسخ میکرد . پس اینها موقتی بود ، هر يك برای یکی دو سال ، و بسیار بود که به سال هم نمیرسید . ضمناً برخی از این تماشاخانه‌ها که در دنباله‌ی کار مؤید صحنه‌ی سه‌طرفه و دور نما را به کار میبردند چندی بعد با پذیرفتن پرده‌ی حایل بین صحنه‌ی بازی و تالار تماشا (صحنه‌ی یک‌طرفه) و نیز يك زمینهای نقشی تعیین کننده با عنوان فرنگی «دکور» و مقید کردن نمایش به دوسه بخش ، عوامل صوری بی‌اهمیتی از نمایش فرنگی را به عاریه گرفتند ؛ همچنانکه بزودی تبلیغات از راه چاپ و بلندگور آموختند . بازیگران تازه اینها بودند : کوچک مؤدب (جوان) ، رضا عرب زاده و سید حسین یوسفی (هر دو سیاه) ، کاظم شلی (شلی) ، جلیلوند (پیر) و ابراهیم شادی (پهلوان) . و اگر به برنامه‌های چاپی تبلیغی که به هر صورت رسم شده بود به تماشاگران بدهند - و بیست تائی از آنها در دست است - نظر کنیم میتوانیم نامهای حدود پنجاه زن و مرد دیگر را نیز بیرون بکشیم . جز این تقلیدچی‌های باز نشسته‌ی امروز از همکارانی نام میبرند که آنروزها گمنام و بی اعتبار بوده‌اند و بعدها باراه یافتن به تماشاخانه‌های فرنگی نمای بالای شهر صاحب اسم و رسم و ادعاها و کرامات بسیار شدند .

و اما - بیرون از پایتخت تقلید همچنان دوره گرد مانده بود ، حتی در شهرستانهای معتبر دیگر اغلب کار تقلید به مرحله‌ی گشودن تماشاخانه و دکهای شادمانی نرسید . در شیراز قهوه‌خانه‌های بزرگ به شیوه‌ی اصفهان و طهران - که بتوانند نمایشخانه باشد - وجود نداشت ، اما حوالی محله‌ی یهودیها محل آمد و رفت و نشست و برخاست تقلیدچی‌ها بود که به خانه‌ها دعوت میشدند . در اصفهان محل بازی گاه قهوه‌خانه‌ها و گاه خانه‌های مردم بوده است ، اما تماشاخانه‌هایی که در دهه‌های دوم و سوم قرن حاضر توسط

بازیگران ظاهراً غیر عامی گشوده شد گرچه مایل به حفظ فاصله با تقلیدچی‌های عامی بود، ولی از نظر جهت و نوع نمایش بی‌هیچ فاصله سبک تقلید را ادامه داد و شاید هم علت موفقیت و دوام این گونه تماشاخانه‌ها در همین ادامه دادن روش انتقادی تقلید بوده است. در آذربایجان که تعصب‌ها دامنه دارتر بود مطرب‌ها و نمایشگران کولی که میخواستند شهر نشین شوند شرایط مطمئن و ثابتی بدست نیاوردند و تنها در تبریز يك كوچه‌ی بدنام یعنی قره‌چیلر كوچه‌ی سی، مرکز تقلیدچی‌ها و مطربان کولی شد. به این ترتیب در شهرها زمینه‌ی دلخواه برای نمایش فراهم نبود و دسته‌ها اغلب سر به اطراف میزدند، و جست و جوی اینگونه نمایشها در مراکز مذهبی یا شهرهایی که از نظر جغرافیائی گذرمانده و بیشتر با مشکلات ابتدائی زندگی دست به گریبان بوده‌اند، یا بین‌ایلهای کوچ‌کننده کاریست بی‌نتیجه. ما اینجا تنها سیاهه‌ای از دسته‌های مهم مطرب و تقلیدچی و تخت حوضی سه ربع قرن اخیر اصفهان و شیراز بدست داریم که چنین است: دسته‌ی حسنخان نقاره‌چی، دسته‌ی عباس‌گرگی، دسته‌ی رضاخان باشی، دسته نایب حسینعلی، دسته‌ی مشهدی اکبر، دسته‌ی رمضان خانعلی خوراسکانی، دسته‌ی شعبانخان، دسته‌ی میرزا حسن کمانچه‌کش و دسته‌ی چاقوسازهای اهل لنهان از اصفهان و دسته‌ی کل ماشاءالله، دسته‌ی رضا دسته‌گردان و دسته‌ی فولادی از شیراز.

از حوالی ۱۳۱۰ شمسی سخت‌گیریهای مدام اداره‌ی سیاسی و شهربانی وقت، که اجازه‌ی نمایش نمیدادند مگر آنکه قبلاً از چندو چون آن خبر داشته باشند، تقلیدچی‌های تماشاخانه‌دار را مجبور کرد که طرحی از نمایش‌هایشان را بروی کاغذ بیاورند؛ و این اجباری بوده است که لامغایر با روح تقلید که پایهی آن آفرینش حضوری بود و نه متنهای از قبل تعیین شده. بهر حال از آنچه اینها بر کاغذ آوردند صد و چند تائی در دست است که از اینها تعدادی تنها در نیم صفحه خلاصه شده و برخی دیگر به نظر کامل میرسد اما کامل نیست؛ نویسندگان تنها ترکیب داستان و حوادث را مینوشتند و نه بیشتر، زیرا هیچکس قادر نیست ظرایف و دگرگونیهای داستان را طی بازی آزاد و متغیر تقلید پیش‌بینی و یادداشت کند و از طرفی در

تقلید متن بی‌اهمیت است و به عبارتی دیگر اساس تقلید حرکت و جنبش و برخورد است نه ارزشهای ادبی کلام. اما دستنویسهای بالاچند نکته را به خوبی نشان میدهد؛ یکی اینکه چگونه جلوگیری سیاسی و اخلاقی نمایشی را که يك پایه اش انتقاد بود عقیم کرده بود و چگونه این نمایش الزاماً از مضحکه های تند انتقادی به مضحکه های شبه اخلاقی رو کرد که اولی در تقلید اصالت داشت و دومی تحمیلی و عاریه ای بود. دیگر؛ نویسنده که سعی داشته است نوشته را با ملاحظات و موانع جدید تطبیق دهد نتوانسته است روح تقلید یا تخت حوضی را حفظ کند، و بدین ترتیب گرچه ارزش سندی دستنویسها - از لحاظ تقلید اصل - مشکوک است، اما همینها سند معتبر و اصیلی نیز هست از دوره بی که نخستین ضربه ی اساسی را به پیکره ی تقلید وارد کرد. از سوی دیگر قلم قاصر نویسنده که سعی دارد به نحوی از پیچ و خم های موانع رسمی بگریزد و رد پای به جا نگذارد



مرد خوابیده ی چپ غلامحسین ملت،  
- خوابیده ی دیگر و بچه ها هیچ -  
نشسته ها از راست؛ ذبیح الله ماهری،  
مهدی مصری، پری گلوبندکی.

[ با همکاری اداره ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه ]

معلوم میکنند که او سوا بقی از نظر نگارش متن نمایش در پشت سر نداشته است،

و این سؤال پیش می‌آید که آیا همین متن نداشتن نمایشها و سنت فی البداهه بازی کردن که هزار و اند سال سابقه‌اش روشن است راستی خود يك نوع فرار از این موانع و گم کردن رد پا نبوده است ؟ - به هر حال اگر گفته‌های تقلیدچیهای بازنشسته‌ی امروز و نیز امضاها‌ی پای دستنویس‌ها ما را به اشتباه نینداخته باشد ، باید بگوئیم طراحان (و سپس به حکم اجبار نویسندگان) داستانهای تقلید در بیست سال اول قرن حاضر اینها بوده‌اند : احمد مؤید که میگویند این کار را آغاز کرده بوده است و اینك بیشتر از بیست و پنج سال است که در گورستان سید ملك خاتون خوابیده . حسین توفیق که مردی شوخ و شاعر بود و ابتدادر مجلس‌های سخنوری پیشخوانی میکرد و بعدها به مؤید پیوست و ضمناً روزنامه‌ی فکاهی «توفیق» را تأسیس کرد . ناصر اسدی که آشنا به موسیقی و نقاشی و دلگرم به بازیگری بود و گویند یکی از امیدهایی بوده است که زود قطع شده ؛ زیرا در جوانی (۱۳۱۸) طی سفری که برای اجرای چند نمایش با دسته‌ی اکبر سرشار به آذربایجان کرد ، در تبریز دچار ذات‌الریه شد و در گذشت . به اینها اضافه باید کرد ؛ كوچك مؤدب ، محمدخان افشار ، حسین مجرد و اکبر سرشار را که هم در کار تقلید سرشناس بوده‌اند و هم مختصر خط و ربطی داشته‌اند.<sup>۱</sup>

دوره‌ی تماشاخانه‌های موقت ، بیست سال اول این قرن را در زندگی تقلیدچی‌ها و بازیگران تخت حوضی پایتخت پر میکند . پس از آن دل بستن به بنگاه‌های تئاترال و موزیکال شادمانی است که همیشه منتظر دعوتی به مجلس‌های سرور مردم بودند و گاه گاه هم تالارهای سینماها را برای نمایش اجاره میکردند (۱۳۱۵ تا ۱۳۲۵) ، اما بیشتر به نمایش در کافه‌ها میپرداختند و هر گاه فصل کار در پایتخت سرمیرسید راه شهرستانها را در پیش میگرفتند . «کافه‌ی گلشن» و

---

۱ - از نمونه‌های مضحکه‌های اخلاقی و تخیلی چهل ساله‌ی اخیر برخی را از میان بسیار نام میبریم : ظهور عزرائیل ، وسط بی‌تناسب ، حکیم مرطوب ، جنگ عقل و شیطان از مؤید . یکی از یکی بدتر و علی‌آسیابان از توفیق . مریض عشق ، مکر زن ، رفاقت از بین نمیرود ، ظالم و مظلوم ، موسی و فرعون از افشار . هارون الرشید از سرشار ، امیر ارسلان و غیاث خستمال از مجرد.

«کافه‌ی شکوفه»<sup>۱</sup> و «کافه‌ی دلشاد» و نظایر اینها پانزده سالی محل نمایش تقلیدچی‌هایی بوده است که دیگر به کار خود تقلید نمی‌گفتند. یکی از کوشش‌های تقلیدچی‌ها در زمینه‌ی بازی در تماشاخانه‌های بالای شهر بود که هیچگاه به نتیجه نرسید. در اواخر دهه‌ی سوم این قرن مؤید در گذشت و بازیگرانش به دسته‌های دیگر و بنگاه‌های شادمانی دیگر، خصوصاً به عباس مؤسس و ببرز سلطانی و اکبر سرشار پیوستند. درسی ساله‌ی اخیر تنها سه تماشاخانه‌ی ته‌شهری توانستند برای زمانی دراز خود را حفظ کنند؛ «تماشاخه‌ی حافظ نو» که ببرز سلطانی در ۱۳۱۶ در محله‌ی بد نام خیابان قزوین دایر کرد و هنوز هم بجاست، «تماشاخانه‌ی ماه» که از ۱۳۲۱ در خیابان مولوی باز شد و پس از چند سال با تغییر ساختمان و عنوان با نام «تئاتر شاهین» کار خود را ادامه داد. این تماشاخانه را تقریباً ده یازده سال پیش مواد منفجره‌یی که برای ساختن وسایل آتشبازی چهارشنبه‌سوری در آن نگه داشته بودند منفجر کرد - و دیگر «تماشاخانه‌ی ایران» بود در محوطه‌ی میدان قزوین که از حدود ۱۳۱۳ کار خود را شروع کرد و در اواسط ۱۳۴۲ برچیده شد. در این تماشاخانه‌ها بود که چند تقلیدچی مهم چون حسین حوله‌ای و نعمت گرجی و کوچک مؤدب و نیز چند تن از بهترین بازیگران نقش سیاه مثل ذبیح‌الله ماهری، مهدی مصری، سیدحسین یوسفی، علی‌اوراقی، رضاعربزاده و غیره هر چند یکبار بروی صحنه می‌رفتند. نمایش‌های اینان همان قصه‌های موفق تاریخی و اصیل تقلید بود و به ندرت گرایشی داشت به سوی اقتباس‌های ساده لوحانه‌ای از نمایش‌های ساده لوحانه و فرنگی‌مآب بالای شهر و رادیو، که چون موفقیتی نداشت زود ترك میشد.

محمود یکتا که در سال‌های اخیر بر صحنه‌ی تماشاخانه‌ی ایران «سیاه» را بازی میکرد يك استعداد شگرف دوره‌ی انقراض بود و نقطه‌ی اختتامی برای يك دوره سنت و اصالت نمایشی که هرگز از طرف مدعیان روشن بینی بدرستی شناخته نشد و از طرف مدعیان نمایشگری براسنی تأیید نشد و از طرف مدعیان

---

۱ - صحنه‌ی سه‌طرفه‌ی این کافه (که امروزه با نام «شکوفه‌ی نو» محل اجرای برنامه‌های شعبده و رقص و آواز فرنگی برای اعیان است) تاکنون طرح سنتی سکوی تقلید را حفظ کرده است و هنوز مناسب‌ترین صحنه برای نمایش است.

نمایش‌شناسی آنچنانکه بود یاد نشد، و تمام شد.



تقلیدها را برای آسان‌شدن کار میتوان چهار دسته کرد:

۱- تقلیدهای تاریخی و اساطیری- که در آنها اشخاص بازی و ماجرای بازی همه از افراد و ماجراهای شناخته‌ی اسطوره‌ها و تاریخ بوده‌اند. مانند: بیژن و منیژه، خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد، کیخسرو و جهان‌پهلوان، رستم و افراسیاب، یوسف و زلیخا، موسی و فرعون، نادرشاه افشار، هارون الرشید، امیر تیمور لنگ و غیره. تقلیدچی‌ها در زمان و مکان اینگونه تقلیدها دست میبردند و بسیاری از اصطلاح‌ها و تکیه‌کلام‌ها یا وسایل روزمره‌ی خارج از زمان بازی را به آنها وارد میکردند. از جمله مشخص‌ترین این عوامل خارج یکی شخصیت «سیاه» بود که به تعدادی از آنها افزودند. بازی این ردیف تقلیدها هم برخلاف تصور هرگز جدی نبوده است و تمام اشخاص جدی و محترم تاریخ خنده‌آور بوده‌اند؛ به این ترتیب در تقلیدهای اساطیری و تاریخی ضمناً يك همچو اساطیر و تاریخ هم وجود داشت که ارزش آن قابل انکار نیست.

۲- تقلیدهای مربوط به زندگی روزمره- که در آنها اشخاص اصلی بازی همه از طبقات موجود و مردم هم عصر بازی بودند. مانند: داماد فراری و حاجی کاشی، مازندرانی و کاشی، نصیب و قسمت، حاجی مسجدی دوزنه، سیاه راستگو، صدیق التجار، حاجی بازاری و زنش، مشتی و نیم‌مشتی، طبیب کاشی، طبیب مازندرانی، عروسی‌ها و غیره. در اینها بازیگران بدون قید زمان و مکان، مکان و زمان خود را ترسیم میکردند و به باد انتقاد گرفته و ریشخند میکردند. سرمایه‌ی بازیگر در این بازی برخورد روزانه او بود با نادرستیهای شرایط و عوامل و مردم گوناگون، و هنرش در کشف و بیرون کشیدن و باز نمودن آن چیزهای غیرعادی بود که از شدت تکرار عادی شده بود، و درشت کردن عیب‌ها و کمبودها به نحوی خنده‌آور.

۳- تقلیدهای تخیلی- که گرچه اشخاص و هدف بازی در آنها قابل باز شناختن بود، ولی کل بازی يك حالت زدگی و تجرد از محیط را داشت

و انگار به سوی تخیل و آرزو کشیده میشد. از این مقوله است: چهار صندوق، هولار دهند، نوروز پیروز یا حاکم یکشبه، شیخ صنعان، شمشیر حضرت سلیمان، چهار درویش، پهلوان کچل و غیره. در این نمایشها ریشخند و انتقاد که چندان موظف و متعهد به مقابله با عادیات نبود، ظرافت و پیچیدگی تقریباً شاعرانه‌ای پیدامیکرد و بازیها با حفظ جنبش و تحرک رنگ آمیزی درخشانی از عواطف را هم به همراه داشت. رویهم گریه هدف همان بود ولی تقلیدهای تخیلی تا حدی محملی ظریف برای ارضای ذوقهای مجرد نمایشی بوده<sup>۳</sup> است.



يك پرده‌ی دیواری؛ آگهی نمایش رستم و سهراب در تماشاخانه‌ی حافظ نو. [ با همکاری اداره‌ی کل باستانشناسی و فرهنگ عامه ]

۴ - تقلیدهای شبه اخلاقی - که از محصولات چهل ساله‌ی اخیر است و در آنها تیغ انتقاد کند شده است و شعار گویی فراوان است و اصالت ندارد. تقلیدچی‌ها اینگونه نمایشها را بالباس امروزی بازی میکردند و سبك بازیشان را هم اندکی با آن و مظاهر آن وفق میدادند. جالبترین نکته‌ی این دست تقلیدها پیدایش يك شخص تازه‌ی بازی بود بنام «فکلی» که با عصای ترکه‌ای و عینك يك چشم یادورنازك و كت سفید و شلوار سیاه و پاپیون وادها و لهجی فرنگی به نمایشها وارد شد. او ممکن بود پسر فرنگ رفته‌ی حاجی و یا گاهی خواستگار دختر حاجی باشد و بهر حال عدم تفاهم‌های او و خانوادگی پای بند به آداب حاجی و

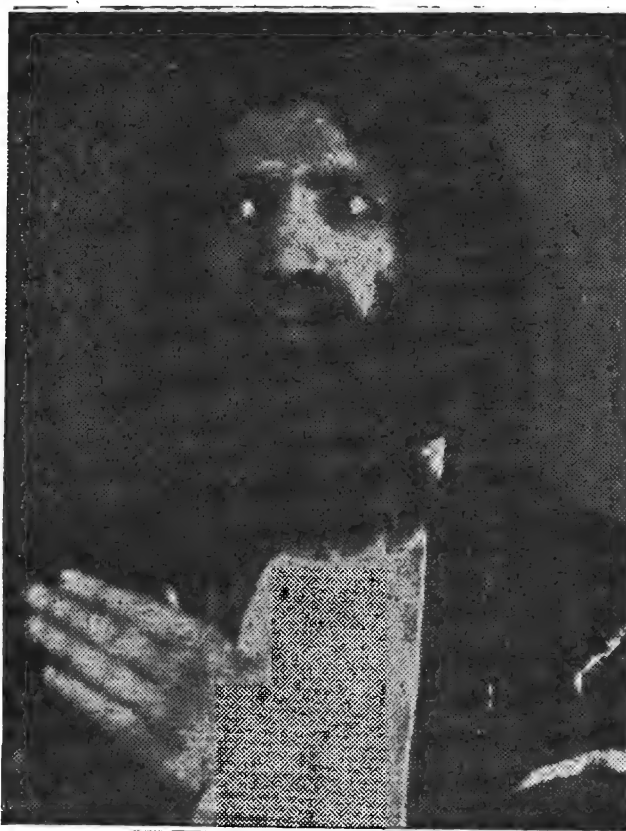


آزارهایی که سیاه به او میرساند زمینه‌ی خنده‌آور موفقی را ایجاد نمی‌کرد که باعث پیدایی يك رشته نمایشهای مشابه این شد .

شاید تقلیدها را بر حسب منابع هم بشود تقسیم کرد به این ترتیب: ۱- آنها که از خیمه‌شب‌بازی گرفته شده بود . ۲ - آنها که از قصه‌های عامیانه بیرون آمد . ۳ - آنها که بر اساس تاریخ و اساطیر ساخته شد . ۴ - آنها که از تغییر و تحول رقصهای مطربی و لال‌بازیه‌ها بدست آمده بود . ۵- آنها که توسط خود تقلیدچی‌ها طرح و ابداع شد - اما از این دسته‌بندی و نظایر آن بگذریم و برگردیم بر سر تقسیم‌اولی؛ - از بین تقلیدها «تقلیدهای تخیلی» کمتر شناخته‌است و شاید علتش این باشد که در تماشاخانه‌های تهرانی دهه‌های اخیر کمتر از نمونه‌های خوب این ردیف بر صحنه می‌آمده است . چهار صندوق که قبلاً تعریف کردیم و هولاردهند دوتا از قدیمی‌ترین اینگونه تقلیدها بودند و به شکلی جدانشدنی با رقص و آواز آمیختگی داشتند و تقریباً نیم‌قرنی هست که به ندرت بازی میشوند . این دو تقلید که از تحول رقصها و لال‌بازیه‌ها پدید آمده بوده است بیشتر برای اجرا بر صحنه‌ی گرد یا سه طرفه قابلیت داشته و ظاهراً چندان قابل انطباق با صحنه‌های یکطرفه‌ی تهرانی نبوده‌است . ما اینجا خلاصه‌ای از هولاردهند را به عنوان يك نمونه‌ی برجسته و قدیمی و شاید متروك تقلید تخیلی نقل می‌کنیم:

به گذرگاهی که يك صحراست مرد خراطی سر میرسد . توقفی میکند و سپس دیدن چوبهائی که این سووآن سرریخته ذوقش را بر میانگیزد که با آنها چیزی بسازد ؛ او پیکره‌ی زنی را می‌سازد و خودش عاشق آن میشود . يك خیاط از راه میرسد که دیدن پیکره‌ی زن به هوس می‌اندازدش برای او لباسی بسازد؛ لباس را به زن می‌پوشاند و خودش عاشق زن میشود . سپس دعوائی است بین این دونفر با ساز و آواز . يك عابد از گرد راه میرسد که میخواهد اختلاف این دونفر را حل کند ؛ اختلاف حل‌شدنی نیست ، پس او به دعائی زن را زنده می‌کند که او خود یکی از آن دو را انتخاب کند . اما زن پس از آنکه دانست هر کدام در آفرینش او چه سهمی داشته‌اند عابد را انتخاب میکند، و داستان با ساز و رقص و آواز تمام میشود .

از تقلیدهای دیگر - شیخ صنعان همان داستان عرفانی معروف بود که با همان ترکیب و منهای عرفانش بازی میشد و شخصیت سیاه هم به صورت غلام و به جای مریدان به آن وارد شده بود و در این شکل تازه زاهدی بود که به دنبال يك تخیل و یاعشق برآه میافتاد و غلامش در پی او بود و در کارنهی او. شیخ صنعان که مدت کمی در حوالی تحویل این قرن بازی شد خصوصاً در آذربایجان دوستدار بسیار داشت و در آذربایجان شوروی و هند غربی هم اقتباسهایی از آن صورت گرفت. دیگر - نوروز پیروز یا حاکم یکشنبه تصور می رود که دنباله‌ی بلا فصل ماجرای میر نوروزی باشد ، داستان چنین است: به حاکم (و گاه شاه عباس ملقب به کبیر و گاه خلیفه‌ی بغداد) خبر میدهند که در شهر مردوارسته‌ای هست به اسم هانس پینه‌دوز و زنی دارد بنام فاطمه‌اره ، و مرد مردیست درویش و بی‌آزار. حاکم بالباس مبدل به دیدن هانس می‌رود و او را مست میکند . درمستی مرد پینه‌دوز



عباس موسس در نقش موسی؛  
نمایش موسی و فرعون .  
[ از يك کتابچه‌ی آگهی  
مربوط به تئاتر آل موسس ]

از سر کوفته‌های زنش حرف می‌زند و از اینکه آرزو دارد يك شب به جای حاکم باشد. حاکم او را بیهوش می‌کند و وقتی هانس چشم باز می‌کند خود را در کسوت امیر و زنش را خانم بارگاه امارت می‌بیند. باقی داستان معرف تضاد خنده آوریست بین سطح درخواست پایین فاطمه‌اره با موقعیت عالیش و سر کوفته‌هایی که هنوز می‌زند و توقعش که دائماً بالا می‌رود، و نیز نشان دهنده‌ی حس کینه‌جوئی عمیقی است که پینه‌دوز عامی نسبت به طبقه‌ی بالا دارد، چنانکه فرمانهای بگیر و ببندش گرچه از طرف فرمانبران جدی تلقی نمی‌شود ولی اساس دربار حاکم را برهم می‌ریزد. سرانجام شب دیگر می‌رسد و بزم و شراب؛ هانس بیهوش می‌شود و وقتی که چشم باز کند باز همان پینه‌دوز بی‌اهمیت است.

دیگر - پهلوان کچل کما بیش همان داستان خیمه شب بازی به جنگ رفتن پهلوان و غلام سیاهش بود برای نجات دادن دختری از طلسم وروروی جادو، و سپس سپردن دختر به عاشقش. چهار درویش همان ماجرای پسر و پدر و غلام و درویشی است که به دیدن تصویر دختری از خود بیخود می‌شوند و همه در جست‌وجوی عشق به‌سوی هند راه می‌افتند و دیگر گنجهای حضرت سلیمان است که تصور نمی‌رود بیش از نیم‌قرنی از شکل حاضرش بگذرد و تا دو سال پیش هنوز گاه به گاه توسط این بازمانده‌های ته شهری بازی می‌شد و داستان‌اش اینست: حاجی آقا که مادری دم مرگ دخترش را به او سپرده حاضر نیست دختر را به سیاه بدهد، چون خودش قصد دارد دختر را بزنی بگیرد وارث و میراثش را بالا بکشد. دختر و سیاه به جنگل فرار می‌کنند با شمشیری برای دفاع که از ارث دختر است و بعد می‌فهمند که شمشیر صاحب کرامات حضرت سلیمان است. در جنگل ابتدا سرگردانی است و بعد در يك لحظه غفلت سیاه دختر توسط جادوگری ربوده می‌شود و سیاه که بر حسب اتفاق يك شاعرزاده‌ی جوان را از طلسم نجات می‌دهد به کمک او به جست‌وجوی دختر می‌پردازد. منظور جادوگر و مادر مکار عفریته‌اش از ربودن دختر بدست آوردن شمشیر بوده است زیرا که شمشیر کلید گنجهای سلیمان است. این عفریته با جادوئی به صورت دختر بر آنها ظاهر می‌شود ولی سیاه که حيله را فهمیده او را میکشد. پس از آن نوبت خود جادوگر است و بعد؛ دختر را پیدا می‌کنند و گنجها را نشان می‌کنند و به‌سوی

قصر پدرشاهزاده‌ی جوان‌راه می‌افتند که از هجر پسر کور شده و اینک از برکت شمشیر بینا میشود. این شاه عادل دست دختر را در دست سیاه میگذارد ولی سیاه که فهمیده شاهزاده و دختر به یکدیگر دل بسته‌اند برای خوشبختی دختر خود را کنار میکشد. و داستان بارقص دختر و آواز سیاه - که میگوید از مکافات عمل غافل مشو، گندم از گندم بروید جو ز جو - تمام میشود.



اولین نفر از راست : باقر سیاوشی (باقر چپه) است ، بعدی حسین حوله‌ای .  
و بعدی کوچک مودب .

همچنانکه الزاماً قبلاً هم دیدیم نمایشها متن مکتوب و محدودی نداشت، داستانی بود که قبلاً می‌باfterند و قرارهایی که پیش خود می‌گذاشتند و بر آن بنا هر کس به ذوق و ابتکار خود چیزی می‌ساخت و میگفت و میافزود و داستان را پیش میبرد. بدین‌روال نمایش میتوانست به نسبت استقبال تماشاگران کم یا زیاد شود و میشد، و باز به همین ترتیب هیچ دوباری نبود که نمایش به يك نحو اجرا شود. بازیگران بامهارت و تسلط و مناسب‌خوانی خود از ماجرائی متوسط یا کم‌ارزش چنان نمایش گیرا و هیجان‌انگیزی فراهم می‌آوردند که در حدود چهار ساعت تماشاگر را مشتاق و منتظر نگه میداشت. اشتباه است اگر

ناقد امروز براساس طرح داستانهای تقلید که شاید شنیده و به نظرش بی‌ارزش آمده انگي به آن بچسباند ؛ زیرا که هنر تقلید در بازیگری واجرا بوده است و نه در ارزش متن و داستان - و ارزش داستان در اجرا غیر از آن میشد که احیاناً ممکن است کسی بروی کاغذ آورد. ایرادی که به تقلید وارد است شاید آن باشد که هیچ فکر معینی از ابتدا تا انتهای آن دنبال نمیشد ، و این حرفی است درست اما نه با معیار تقلید که میخواست در مدت محدود بازی - جز از سر گرم کردن مردم - حساب خود را با همهی شئون محیطش تصفیه کند .

در تقلید گاه انتقاد وسیله‌ی خندانندن بوده است و گاه خندانندن سرپوش انتقاد . بدین لحاظ هدف گم میشد ، یعنی روشن نبود که هدف خندانندن است یا انتقاد . يك شعر عامیانه‌ی فارسی میگوید گاه خنده وقتی می‌آید که کاراز گریه بگذرد و خندانندن تقلید شاید هم چیزی جز این نبوده است . اما نمایشها داعیه‌ی شکافتن مسایل را نداشت ، تنها خراشی میداد به سطح ظاهراً سالم قراردادهای اجتماعی و تماشاگر باید خود تا عمق ناسالم آنها را حدس میزد.

انتقادها بیشتر اشاره‌های شخصی و محلی بود و نیشخندهای زهر آلودی به سامان جامعه ، و به همین دلیل هر بار به مناسبت عوض میشد . از طرفی این انتقادها آنقدرها هم ناشیانه و صریح نبوده است که قداره‌ی صاحبان نفوذ را بر علیه نمایش تیزتر کند. جالبست که مثلاً در يك نمایش تاریخی ، يك شخص بازی گریزی به وضع و حال روزگار خود میزد و باز به تاریخ بر میگشت ؛ یعنی بیرون رفتن از زمان و مکان بازی و باز رجعت به آن و یعنی حین تجسم بخشیدن به يك عصر دیگر بازیگر نمیتواند روزگار خود را فراموش کند ، و یعنی آنچه که امروزه فاصله گذاری میخوانندش ، فاصله بین بازیگر و شخص بازی مثلاً که در تعزیه به صراحت بود و در انواع تقلید از بقال بازی گرفته تا تخت حوضی هم بود و هست و به اعتباری یکی از هدایای نمایش شرق به غرب است .

بازیها نه تنها از طبیعی‌نمایی و واقع گرایی ظاهری دور بود بلکه پایه‌ای هم در مبالغه بر بیان و حرکات داشت و هر تقلیدچی ضمناً نشان میداد که دارد



بشارت

مژده

## انتظار پایان یافت

هوسناک عزیز بمناسبت افتتاح سالن مجلل و آشکوه تابستانی کافه دستوران شکوفه نو واقع در خیابان سی تری شما را دعوت می‌نمایم که در زندگی سناکتی را در هوای آرازه کافه دستوران در پیوسته برید و می‌توانید بهترین اغذیه و مشروبات را با مناسبترین قیمت در دسترس خود گذارید. و همه شب از دیدن نمایشهای تاریخی و آذنی و اخلاقی بهره مند گردید. جامعه هنرمندان ستاره که در تحت پرستی هر مند محبوب - عریزان می‌باشند تصمیم گرفته اند که همه شب از بهترین نمایشهای تاریخی شما را محفوظ نمایند. برنامه های نمایش هر شب با اذیت قرار است.



نمایشگاه

صدق گفتار ما



نمایشگاه

- ۱- نمایشگاه آوری کیمیا و دیوار گاه کیمیاوس
- ۲- پرنگاه انقسام
- ۳- هروس اومین - پاشیدین - پرفرمان
- ۴- سلیمان و باقیین
- ۵- یزید و عزیزه
- ۶- یکشب در بیست
- ۷- عطیه در عالم قیب
- ۸- مدیه نژاد عباس گیر
- ۹- رستم و پرو
- ۱۰- دختر ناموس پرست با قاتل و رستم و پاشیدین کمدی اخلاقی اخیر در مشرب در صحنه کافه شکوفه نو برگزار

کتاب

بازی

آداب

- ۱- آداب
- ۲- آداب
- ۳- آداب
- ۴- آداب
- ۵- آداب
- ۶- آداب

بازی

- ۱- بازی
- ۲- بازی
- ۳- بازی
- ۴- بازی
- ۵- بازی
- ۶- بازی



نمایشگاه کیمیاوس

نمایشگاه کمدی خنده - جینین - یوشی - همه شب شما را شادمان می‌نماید

آگهی چاپی دیواری برای نمایشهای کافه شکوفه نو.

تقلید کسی را در میآورد مثلاً تقلید حاجی یا شلی یا غلام را و بهر حال حاجی یا شلی یا غلام نیست. اینجا هم مثل تعزیه هر بازیگر در نقشی تخصص پیدا میکرد و نیز نقشها به عنوانهایی تقسیم میشد. هر شخص بازی را «دست پوش» میگفتند و بر این بنا بود اصطلاحهای «شاه پوش» و «وزیر پوش» و «پیر پوش» و «سیاه پوش» و «زن پوش» و «جوان پوش» و غیره که ضمناً تلقینی هم بود برای بازیگر که به یاد داشته باشد مثلاً وزیر پوش است نه وزیر و سیاه پوش است نه سیاه و الخ.

بازیگران هنگام بازی روابط و مناسبات خارج از نمایش خود بایکدیگر و با تماشاچی را نه فراموش میکردند و نه مخفی میکردند، و ممکن بود روی صحنه خارج از شخص بازی و به عنوان شخص خود به یکدیگر متکلم بگویند یا قرار و مدار بگذارند، یا هر بازیگر پس از ایفای بخشی از بازی تا هنگام رسیدن نوبت بعدیش روی صحنه ایست آزاد و خارجی داشته باشد، یا وقتی یکی داشت حرفش را طبق قرار با دیگری میزد ممکن بود مخاطب گوشش به او نباشد یا حتی برای قرار آواز بعدی لحظه‌ای به سراغ نوازندگان برود و زود برگردد که بازی را ادامه دهد؛ و اینها هیچیک بازی را از مسیر خود بیرون نمیببرد.

بازیگران بیشتر رو به تماشاچی و برای او حرف میزدند و نقشه‌های خود را شرح میدادند و گاهی متلکی را که بین جمعیت گفته میشد جواب میگفتند و اگر گوشه‌یی سروصدایی راه میافتاد با پراندن چند متکلم آنها را دست میانداختند و وادار به سکوت میکردند، یا اتفاق میافتاد گاهی که از تخت بازی پایین میآمدند و از تماشاچی نظر میخواستند چه در مورد نوع آوازی که باید میخواندند و چه درباره‌ی مسئله‌ای که آنها را به خود مشغول داشته بود یا حتی برای اینکه بخواهند با کوبیدن کف دستها به هم ضرب معینی را برای آهنگ ایجاد کنند. ارتباط داشتن با تماشاچی موضوعی طبیعی و حل شده بود زیرا که اصلاً تا چهل سال پیش بازیگران از میان تماشاگران بروی صحنه میرفته‌اند. قرارهای بازی تابع وضع صحنه بود؛ بر تخت حوض یا صحنه‌ی سه‌طرفه تعویض‌های مکانی تقریباً آزادی تعزیه را داشت. يك طرف تخت مثلاً خانه‌ی حاجی را نشان میداد و طرف دیگرش حجره‌ی او را، و از این خانه به آن حجره

رفتن کارش تنها برداشتن چند قدم بود. وقتی که روی تخت دو صحنه در کنار هم دیده میشد بازیگران یکی از این دو صحنه تا هنگامی که نوبتشان برسد آزادانه در کنار تخت می نشستند و به اصطلاح صحنه را به آنهای دیگر واگذار میکردند و گرچه باهم پیچ پیچهای داشتند ولی مزاحم بازی آنهای دیگر نبودند و تماشاگر هم وجودشان را فراموش میکرد، گاهی هم ممکن بود بروند بین جماعت تماشاچی بنشینند یا به رخت کن برگردند. تفکیک و معرفی هر مکان تازه طی نخستین گفت و گوها به تماشاچی فهمانده میشد. ممکن بود این کار با ادای يك



نمایش کیخسرو و جهان پهلوان؛ از راست اولی اصغر دراز و بعدی و بعدی  
ببراز سلطانی و حسین درویش هستند.



جمله‌ی زائد - نظیر ببینیم فلان جا چه خبر است - هنگام رفتن به سوی مکان تازه عملی شود و یا مانند اغلب تقلید های تاریخی توسط یکی از بازیگران به صدای بلند و برای عموم اعلام شود . هیچگونه زمینه‌ی نقشی تعیین کننده - و به قول فرنگان «دکور» - در کار نبود و این بازیگر بود که با تسلط خود بر صحنه و ابعاد ذهنی دست آموز آن جای معینی را در فضا ترسیم میکرد . در صحنه‌های سه‌طرفه‌ی قهوه‌خانه‌ها يك زمینه‌ی نقشی کاملاً مجرد و تزئین کننده وجود داشت و آن فرشی بود که به دیوار پشتی تخت یا صحنه می‌آویختند و این جز شاید حدود صحنه ، معرف هیچ چیز دیگر نبود، و همچنین بود کار «دور نما» در نخستین تماشاخانه‌های تقلید . «دکور» بعدها هم که در تماشاخانه‌های تهرانی باب شد نشان دهنده‌ی زمان و مکان دقیقی نبود؛ يك طرح کلی بود از زمینه‌ی نمایش که اغلب هم با تغییر صحنه تغییر نمیکرد . رویهم صحنه تصویری بود و بازی در همه‌ی آن شرایط زمانی و مکانی که تماشاگران ممکن بود با تفاوتهایی درك کنند میتوانست اتفاق بیفتد .

از وسایل بازی بسیاری در کار بود و اندکی نبود . بودن یا نبودن وسایل قاعده‌یی نداشت و ناگهان بین همه‌ی وسایل واقعی که آورده و برده میشد چند چیز تصویری وجود داشت . نمایش یا معرفی وسایلی که نبود و بازی با آنها ( مثلاً رد و بدل کردن پول، خود را در آینه نگریستن ، یا بیرون رفتن از در منزل ) در لحظه‌ی مربوط با افراط نرم و ماهرانه‌ای در حرکات دست و بدن مجسم و جبران میشد، برای نمونه يك مورد جالب قرارهای صحنه‌ای قفل کردن یا باز کردن قفل در بود که با يك بار بشکن زدن از پشت در تصویری نموده میشد . بازیگران این قرارها را از تماشاگر مخفی نمیکردند و به عکس حتی کوشش هم نمیکردند که با امکانات و شعبده‌های صحنه‌ای طبیعت ملموس و خرافات نمایشی را برای او تدارك کنند؛ بازیگران هرگز قصد نداشتند واقعات روزمره را روی صحنه زندگی ببخشند بلکه تنها زندگی را یادآوری میکردند و مثلاً اگر هنگام تعویض صحنه مرده برمیخاست و پیش روی همه از جای بازی خارج میشد برای این بود که هم تماشاگران و هم بازیگران به یاد داشتند که این يك نمایش است و بازیگر فقط ادای مردن را در آورده است .

موسیقی تقلید وزن‌ها و میزان‌ها و رنگ‌ها و آهنگ‌هایی بود گاه خود ساخته و گاه اقتباس از زمزمه‌های محلی و اغلب عامیانه و در نتیجه ثبت نشده. مانند خیمه‌شب‌بازی، اینجا هم سازهای اصلی تار و کمانچه و ضرب بود که علاوه بر همراهی با رقص و آواز با حرکات بازیگران هم همراهی میکرد و صداهای لازم زمینه‌ی نمایش را هم به نحوی مسخره‌آمیز و خنده‌آور ایجاد میکرد. وقفه‌های بین صحنه‌ها را موسیقی پرمیکرد و موسیقی بود که با ضربها و میزانهای مناسب حتی بسیاری از حرکات روی صحنه را توجیه میکرد. نوازندگان معمولاً در ردیف اول، پشت به تماشاچی و رو به صحنه و مسلط بر درخت کن می‌نشستند تا ورود و خروج بازیگران را زیر نظر داشته باشند؛ زیرا در بسیاری موارد آهنگ‌های آنان يك شخص بازی را استقبال و یا بدرقه میکرد. موسیقی تقلید يك عامل غنی و تزئین کننده بود و ایجاد کننده‌ی يك فضای شاد و آماده، و هنگام نمایش پركننده‌ی خلاصه‌های احتمالی بود و در ترکیب با حرکات روی صحنه گاه تابعی از حرکت بود و گاه حرکت تابعی از آن، و باین ترتیب ارزش رهبری کننده‌اش خصوصاً در تقلیدهای مبتنی بر رقص و رنگ آمیزیهای آنها روشن است. تقلیدهایی که منبع اصلی آنها رقصهای داستان‌دار و یا لال‌بازیها بوده است و از اصیل‌ترین شکل‌های تقلیدند، همه در قالب‌های نهایی خود هم حالتی از رقص و لال‌بازی و موسیقی همپای آنها را حفظ کردند؛ ورود و خروج اشخاص بازی برپایه‌ی آهنگی شوخ بهره‌ای از رقص داشت. فکر کردن یا ترسیدن یا خوشحالی یا غمین‌شدن یا هر عکس‌العمل عاطفی دیگر همه باشکله‌های مناسبی در صورت، یا پیچ و تاب‌هایی در بدن - و به كمك موسیقی - به تماشاگر منتقل میشد. بدن که همیشه جنبشی از رقص داشت باید خود را با میزان‌های موسیقی تطبیق میداد و حتی بیان‌گاه نواخت یا وزنی از موسیقی را به کار میگرفت. به نظر میرسد موسیقی دلچسبی مسخره‌ها و مطربان که طی قرن‌ها آزمایش شده و موفق درآمده بود سرانجام در تقلید توانست کمال خود را بیاورد و به آن شکلی درآید که در آمد.

لباس‌های تقلید اصلاً از پوشش‌های خاص رقص بیرون آمده است؛ رقص‌های جنگل‌نشینان پوششی از پوست بز یا گوسفند و نظایر آن - که میان تنه و يك شانه را میپوشانید - به دسته‌ی رقص‌های داستان‌دار و مضحک‌های مأخوذ از آنها داد.

لباسهای رقص دسته‌های مطرب مجلسی که به تقلید رسید بیشتر تزئینی و تجملی بود و حالت چشم گیر خود را در تقلید هم حفظ کرد . لباسهای دلکان دوره گرد یا مربوط به دسته‌های نوروزی خوان و تمسخر همچنانکه بود بعد تقلید وارد شد و برای مسخره‌های تخیلی آن مثل دیو و وروره‌ی جادو و غولک و شیشه باز و جادوگر و شیطان و غیره به کار رفت . احتیاجات نمایشی چندی بعد تعدیلی در این لباس‌ها پیش آورد ؛ پوشش‌های جنگلی با شهر نشین شدن نمایش از میان رفت و لباسهای پرزینت با خروج تقلید از حوزه‌ی اشارفی هدف زینتی خود را از دست داد و سعی شد که تا حدودی با اشخاص و مناسبات داستان مربوط شود . لباسها دقیق و مستند نبود و بلکه حامل فکر و ابتکار مردم عامی بود ، با این تأکید که این فکر جزئیات را جدی نمی‌گرفت و تظاهری هم به سوی واقع‌پردازی نداشت. برای معرفی اشخاص محیط‌های دور دست تنها يك نمونه‌ی شناخته و شاخص در لباس کافی بود؛ مثلاً برای مصری‌فینه، برای دهاتی‌کلاه نمدی، برای عرب چپی اگال و نظیر اینها . اما اشخاص محیط همزمان بازی لباسهای دقیقتری داشتند ؛ ملا عمامه و عبا و تسبیح و نعلین داشت و حاجی عرقچین و عبا و گیوه و همینطور بگیر تا آخر. دلکان لباسهای تصویری داشتند ؛ سیاه سرخ میپوشید و هرگاه در نقش غلام تاجر مصری یا عرب ظاهر میشد فینه‌ای بر سر داشت؛ تکرار فینه برای سیاه سبب شد که کلاه بوقی دلکی او کم کم به طرح دوری از يك فینه تغییر پیدا کند و شاید همین است که باعث میشود برخی تقلیدچی‌های امروزی منشاء سیاه را افریقائی و مصری بدانند . دیو لباس چهل تکه‌ی هر تکه به يك رنگ میپوشید و اغلب صورتکی به صورت داشت و چوب‌دست معوجی در دست و پایش برهنه بود . او کمربندی با زنگوله‌های ریز به کمر می‌بست و خلخال‌ی به میج هر پا و چون بجای راه رفتن شلنگ می‌انداخت یا جست و خیز میکرد اینها به صدا در می‌آمد . لباس غولک و شیشه باز درمایه‌ی لباس دیو بود با تفاوتهای نمایانی در رنگها و آویزها. لباسهای تاریخی مربوط به عصرهای دور مستند بر مبنای دقیقی نبود، تنها در آنها شباهتی با نقش‌های شاهان کاشی‌های معمول در قهوه‌خانه‌ها گاه رعایت میشد. لباسهای جنگی تقریباً همان زره و خود

و چکمه و مخلفات دیگری بود که در تعزیه هم به کار میرفت و اینجا گاه زینت‌هایی با رنگهای شاد به آن افزوده میشد و اما لباس رستم با اوصاف شاهنامه‌خوانها و شماپل‌های دیوارش نزدیکی داشت ؛ با کلاه ازی از سر دیو سفیدوریش دوقبضه و بازوبندهایی از سر ببر و زره و زانو بند و گرز و غیره. آنچه جالبست اینست که نمایشگر عامی که حدودی برای تصور خود نمی‌شناخت برخی نشانه‌های احترام انگیز



کلاه حصیری بر سر سیاه ( سید حسن یوسفی ) ، بلندگو، و زن که به جای زن بازی میکند ( ملک آذری )

عصر خود را هم به پوشش این اشخاص تاریخی میافزود ، آنچه از عهد قاجاریه به اینطرف در یادها هست اینست که «شاه پوش» افسانه ای علاوه بر لباس شاهیش مثلاً حمایل و چند نشان هم داشت ، یا شمشیر افسری بدست میگرفت یا مدال نظامی به سینه زده بود و یا پاگون داشت. و بعد - پیرزنها چاقچور و چادر نماز و گاه حتی مقنعه داشتند و زنهای جوانه بایل و دامن ترمه یا بته جقه ای و آویزه های از زری و گوشواره و گیسوی مروارید بند گلابتون و غیره لباسها و زینت های درخشان داشتند و رو بند و چادری هم در کارشان نبود. زن جوانی با این مشخصات که برخلافی رأی محیط با روی باز و تاحدی هم بی بند و بار نشان داده میشد معمولاً فریاد قشریها و هواداران قواعد محرمیت را برمیآورد ، ولی این فریادها چندان بجائی نمیرسید زیرا که این زن اصلاً زن نبود و جوانی بود که لباس زن پوشیده بود و بجای او بازی میکرد .

بزرگ بازیگران همیشه با زیاده روی خنده آوری همراه بود. هر بازیگر خودش خودش را طبق قرار بزرگ میکرد و این کار در اطاقکی بنام «رخت کن» یا «صورتخانه» که جای تغییر لباس و هم تغییر صورت بود با وسایلی اندک و ابتدائی انجام میشد . وسایل عبارت بود از ؛ آرد که تا قبل از پیدایش وسایل روشنائی کافی برای روشن تر کردن صورتها آنها را به چهره میمالیدند و هم در مواردی موی سر را با آن پیرتر نشان میدادند ، سرخاب که با آن صورت را گل می انداختند ، پنبه یا پوست بز و گوسفند که با آنها ریش و سبیل مصنوعی درست میکردند ، یال و موی برخی جانوران که با آنها گیسوی مصنوعی میساختند ، چوب پنبه یا پوست درختی که با سوخته های صورت را سیاه میکردند ، رنگهای گیاهی گوناگون که با آنها دایره های ریز و درشت رنگین روی صورت یا بدن دلچسبانه نقش میشد ، چند گونه صورتکی که چند دیو به صورت می گذاشتند ، چسب که از سریشم و پیه و یکی دو ترکیب گیاهی فراهم میآمد و غیره . غلو نسبی در بزرگ بازیگران امری طبیعی و موجه بود زیرا خود اشخاص بازی هم اشخاصی غلو شده بودند. بزرگ بازیگران - خصوصاً دلچکها و دیوها و افراد تخیلی دیگر - میدانی برای ذوق آزمائی و به کار گرفتن رنگهای متنوع و روشن بود . رویهم به نظر میرسد که روشنی رنگها چه در لباس و چه در بزرگ به لحاظی برای

جبران کمبود نور صحنه بوده است .

نمایشهارا ابتدا عصرها بازی میکرده اند و پیش از تاریک شدن هوا تماشا میکرده اند، ولی پس از رواج نمایش در قهوه خانه ها و نیز در مجلس های شبانه ی عروسیها و نظایرش بر نامه ای که نمایش هم چهار تا پنج ساعت آنرا پرمیکرد، ارسر شب شروع میشد و نزدیک صبح به آخر میرسید. روشنائی صحنه را چراغهای متعددی از شمعدان و پیه سوز گرفته تالاله و جارو و لنترو فانوس و بعدها چراغ گاز و بالاخره چراغ برق کم و بیش تأمین میکرد . نور تنها برای روشن کردن صحنه به کار میرفت و نه هیچ منظور دیگری ، و حیلها و چشم بندیهای نمایشی مختصری که اخیراً در تماشاخانه های ته شهری گاهی با نور انجام میشد کلاً تحت تأثیر تماشاخانه های فرنگی مآب بالای شهر بوده است .

این بود حدود تقریبی مشخصات تقلید ؛ نمایش فروتنی که به دلیل همین فروتنی نمایشگر امروز به آن پشت کرده است. که به عمد گفته اند خالی از فکر است ولی به قصد ندیده اند که بی طرف نیست . که شیوه بازی و اجراش میتواند پایه ای برای شیوه های تازه تر و آگاه تر نمایشی باشد اما نیست . و بالاخره نمایشی که گاه روحیه ی هجو کردنش عمداً با هجو بودن اشتباه شده ؛ - این درست است که بازیگر همه ی عوامل و حتی بازی خود را روی صحنه مسخره میکرد ؛ در رقص هجو رقص ، در آواز هجو آواز ، و در قطعه های احساساتی هجو احساسات - این را به چه تعبیر باید کرد ؟ صحیح است که با سلاح ابتذال به جنگ ابتذال رفتن نتیجه اش هر چه باشد خالی از ابتذال نیست ولی کمی عمیق تر ؛ آیا همین نفی قرارهای موجود و تمسخر همه ی سنتها و ریشخند همه ی طبقات و هجو همه ی عوطف و احساسات و مظاهر يك زندگی خود ناشی از بی اعتقادی به امروز و ناامیدی از فردا نبود ؟ و آیا این فریاد آخر الزمان پایه های اصیل يك اجتماع ظاهر ساز نبود ؟ پایه ای که نه میتواند شانه خالی کند و نه به اصالت و حقانیت سربارش ایمان داشت ؟ - اگر نه باید به یاد بیاوریم که تقریباً همه ی بازیگران و تقلیدچی ها از طبقات سوم و چهارم و یا اقلیت های زیر دست بوده اند و در بازیهایشان ریشه های اصلی فساد را در مراجع و طبقات مرفه و خوشبخت بالا

نشان میداده اند .

با ازمیان رفتن تدریجی قهوه خانه ها - از حوالی جنگ دوم جهانی به بعد - تقلید يك مرکز اصلی خود را از دست داد . در همین حال تماشاخانه های تهرانی با فقر مالی خود نتوانستند در آغاز عصر هیاهو و تبلیغ پابرجا بمانند . پس تقلید محصور ماند در چهارچوب دکه های شادمانی و نمایش محدود ماند بر چهار گوش تخت حوضها ؛ و به دلیل محدودیت فضای باز توانست اندکی از لحن انتقادی خود را بدست آورد . از طرفی دسته یی از بازیگران چند گاهی پائی باز کردند بر صحنه ی کافه های فرنگی مآب ته شهر که تماشاگرانش بیشتر شب زنده داران برخوردار از تمدن جدید بودند ، و برای جلب این دسته از تماشاگران - جدا از تقلیدهای اصیل - دوسه نمایشی هم به شیوه یی دیگر پرداختند ؛ اقتباسهایی از داستانهای قهرمانی فرنگی ، بیشتر به سبک فیلمها ؛ بارولورولباس ملوانی و کلاه حصیری و فراك و رقص فرنگی و بیان رادیویی ، که چون از طرفی هم نتوانسته بودند از امتیازهای اصلی تقلید صرف نظر کنند حاصل کارشان مجموعه یی شده بود پرت و دوگانه و نامربوط که نه این بود و نه آن و از همان ابتدا شکست خورد و کنار ماند و تکرار نشد . پس بازیگران کافه ها به همان شیوه ی کار خود برگشتند و يك دوره از تقلیدهای قدیمی و هم تقلیدهای اخلاقی نشان دادند ولی این دوره هم بزودی سرآمد و دسته های خواننده ورقاص فرنگی جای این بازیگران را گرفتند . از این بازیگران برخی به دکه های شادمانی رو کردند ، عده ای به سیر و گشت گاه گاهی در شهرستانهایی که زمینه ی نمایش تقلید را داشتند ( چون شیراز ، اصفهان ، مشهد ، تبریز ورشت ) پرداختند ، ولی اکثرشان خود را کنار کشیدند و دیگر از خانه های خود بیرون نیامدند . (حوالی ۱۳۳۰).

اما تقلید در خانه ها - یا درست تر بگوئیم نمایش تخت حوضی - خصوصاً به آنچه از مضحکه های پیش از دوره ی اخلاقی به یادداشت بازگشت و در اساس و استخوان بندی آنها زیاد دستی نبرد<sup>۱</sup> . بازی همان حرارت و گرمی سابق را

۱- آخرین شکل «چهار صندوق» برای مثل، آنطور که گویا حسین مجردنوشت بقیه در پای صفحه ی بعد

داشت و تغییرهای اندکی در جزئیات کرده بود ، از جمله اینکه اشاره های محلی و شخصی و بامزه گیها و مسخره گیهایی که مبتنی بر مسایل روزاست به اقتضای شیوه ی جدید زندگی پیش آمده بود و جهت انتقادی حرفهای نپشدار به زمان حاضر رسیده بود . دیگر که برخی وسایل حاشیه ی کار که بی ربط ترین آنها بلندگو بود به آن وارد شده بود . اما تفاوت قابل این بود که دیگر زنها در نقش زنها ظاهر میشدند ، و این کار از حوالی ۱۳۱۷ یعنی سال کشف حجاب گاه گاه در تقلید شده بود ؛ اینهم بود که اکثریتی از مردم زنهای بازیگر را بدکاره و حتی فاحشه میدانستند و ورود زنان به دسته های مطرب و تقلیدچی اینان را بیش از پیش بدنام کرد ، چنانکه درسی ساله ی اخیر دیگر کلمه ی مطرب یا مقلد خود معادل بدنام و بدکار بود .

در سالهای اخیر در خیابان سیروس طهران - خصوصاً حوالی محله ی یهودیها - چندین دهکده ی شادمانی از تقلیدچیها بجا بود که هنوز بازیگرانش در عروسیها و جشنها بازی میکردند . دور از طهران ، در دهه های دوره گردی بودند که هنوز دوره می گشته اند ، و شهرستانهایی که سابقه ی تقلید را داشتند آخرین تقلیدچیهای خود را هم از دست میدادند . در ۱۳۴۱ عباس موسس که

---

این بود ؛ زنی خبر شده است که شوهر عطارش معشوقه ای دارد . به خیال انتقام با چهار مرد - جداگانه - قراری میگذازد که به منزلش بروند . هنوز اولی نرسیده دومی در میزند و زن به گمانی که شوهرش است او را در صندوق زردچوبه مخفی میکند . این کار تکرار میشود و او دومی را در زغالدان و سومی را در کیسه ی آرد پنهان میکند ، و چهارمی تازه از راه رسیده که شوهر اصلیش واقعاً در میزند و زن از ترس چهارمی را در صندوق حنا می تپاند . شوهر برای تهیه ی مقدمات يك معامله کلی آمده است و يکراست به سروقت آنچه انبار کرده میرود ، اینجاست که با تعجب می بیند از هر سوراخ سری در آمد ؛ اولی به رنگ زرد ، دومی سیاه ، سومی سفید ، و چهارمی سبز که هر يك لهجه و حرکاتی دارند . شوهر تصور میکند که خیالاتی شده و از ترس این جن ها نزدیک است زهره اش بترکد ، و تازه آن چهار نفر خود با یکدیگر نزاعی دارند و حالی در زمینه ی تمسخر یکدیگر که هم را شناخته اند . و بازی با زدو خورد و مسخره گی و بازگو کردن زن و متنبه شدن مرد تمام میشود .



مدتها برای زنده نگاه داشتن دوران طلایی تقلید کوشش میکردمرد. در شورش ظاهر ا مذهبى پانزدهم خرداد ۱۳۴۲ یكى از نخستین جاهایی كه مورد حمله ی شورشیان واقع شد و به آتش کشیده شد دكه ها و مركز های مطربى بود و بعد از آن تنها پنج شش بنگاه شادمانی توانستند دوباره روی پا بایستند . امروزه هنوز چند پیرمرد هستند كه در طول خیابان سیروس بالا و پائین میروند و كسى نمیدانند كه اینها روزگاری قویترین بازیگران نمایشهای شادی آور ایران بوده اند .

### ضمیمه : نمایشهای شادی آور زنانه

پیش از این چندجا در باره ی زنان رقص در دسته های مطربی سخنی رفت و چنین رفت كه در اواسط دوره ی صفویه دسته های مطرب درجه اول و دوم شهر كه خاص بزرگان و اشراف بودند اغلب با خود زنان رقص داشتند ، و مذهب اینگونه دسته ها را به همین دلیل انتسابشان به بزرگان و اشراف ندیده می گرفت ، حال آنكه در مورد دسته های درجه ی سوم و چهارم - یعنی مطربهای عمومی - همان سخت گیری خود را داشت ؛ بارعایت اینکه شدت این سخت گیری بسته بود به قدرت و ضعف مذهب در موقعیت های گوناگون . آنچه مسلم است اینست كه از اواخر صفویه به این طرف دیگر زنها به ندرت در دسته های عمومی طرب جایی داشتند و اگر هم گاهی داشتند كارشان طولی نكشید و دوامی نیافت . با اینهمه مثلاً رقصه ی مجلس های موجه شادی - مثل عروسی - تاحدی از تكفیر برکنار بود ، زیرا هدفش ایجاد نشاط در يك بزم حلال بود و نه خودنمایی در برابر خیل نامحرم . به هر حال هر مطرب یا رقص چه مرد و چه زن مطرود تشکیلات مذهبی بود و مهر بد نامی به نامش خورده بود و جای تعجب نیست اگر مطربان عمومی و شهرنشین دیرگاهی در دسته های خود زن نداشته اند و یا دوره گردان همیشه دور از مراکز مذهب بوده اند . در دوره ی قاجاریه دور از دسته های مطرب مردانه چند دسته ی مطرب زنانه هم می بینیم كه به همان شیوه

چند صندوق‌کش و چند نوازنده و چند رقاصه داشتند با همه‌گونه لباس و رقص و آواز، که هم به مجلس‌های زنانه می‌رفتند و هم به بزم‌های مردانه. در این دسته‌ها که منحصر بودنش به زنان از بدنامیش نمی‌کاست، رقص‌های مردانه را زنان در لباس مردانه اجرا می‌کردند و انواع بزکها و تردستی‌های آنان را داشتند. اینها در مجلس‌های مردانه به رقص و آوازهایی می‌پرداختند که در مجلس‌های زنانه بی‌پرده‌تر و تندتر میشد، و در این مجلس‌های زنانه بود که کم‌کم به رقص‌ها نوعی حالت داستانی بخشیدند و سپس گفت و گوئی که به آواز بود، و اولین طرح‌های يك تقلید زنانه را ریختند.



آنچه گفته‌شد مربوط بود به زنان مطرب‌حرفه‌ای و عمومی که اسم و رسم و حدود کارشان امروزه تاحدی شناخته‌است<sup>۱</sup> اما از طرفی برخی زنان صاحب مجلس و یا تماشاگران این دسته‌ها از کسانی بودند که برخلاف میلشان موقعیتهای محلی یا خانوادگی آنها اجازه نمیداد به کار رقص و نمایش نزدیک شوند و آن‌مایی بازیگری که در ایشان بود باید همچنان مخفی میماند؛ اگرچه ایشان کمی از این‌مایی‌ها در بازی بی‌پرده و حتی شهوانیشان در روز عید عمرارضا می‌کردند. به هر صورت مقدمات آماده بود که از طرف دیگر پیدایش تعزیه‌ی زنانه هم زمینه‌ی توجیه‌کننده‌ای برای پیداشدن نمایش‌های شادی آور زنانه شد؛ هنگامی که زن‌ها به مناسبت مهمانی یا جشنی درجایی جمع میشدند، چندتای آنها که درلودگی و تقلید و شیرین‌زبانی از دیگران چیره‌دست‌تر و شناخته‌تر بودند و هم کارهای مطربی دسته‌های حرفه‌ای را به یاد داشتند، داستان‌های عامیانه‌ای را که برخی ساخته‌ی خودشان بود و برخی دیگر اقتباس از رقص‌های داستان دارمطربان بود بازی می‌کردند. همه‌ی بازیگران و تماشاگران این نمایش‌ها زنان و بچه‌ها بودند و به همین دلیل موضوع نمایش‌ها هم مربوط به زنان بود. اگر اتفاقاً در نمایشی

---

۱- نامهای تعدادی از این زنان مطرب و رقاص را روح‌الله خالقی در کتاب سرگذشت موسیقی ایران (صفحات ۴۷۱ تا ۴۷۹) و حسین کسبیان در رساله‌ی چاپ نشده‌ی «مطربان تهران در قرن اخیر» آورده‌اند.

مرد وجود داشت نقش او را هم يك زن بازی میکرد . يك طرف بزرگترین تالار یا هشتی خانه جای بازی بوده است و طرف دیگرش جای تماشاکن ها که بر زمین می نشستند . صحنه آرائی وزمینه ی نقشی و عناصر تعیین کننده ی دیگر وجود نداشت ، اما بزك و لباس اهمیتی داشت . مردها را نزدیک به واقعیت می ساختند و آن که نقش مرد را بازی میکرد پشت لبش سیلی نقش میکرد و موهای سرش را زیر عرقجینی جمع میکرد و عبایی به دوش می انداخت ، ولی در مورد زنها بزك را تا سرحد مبالغه و افراط در رنگ آمیزی و تزئین پیش میبردند ؛ به علاوه ی زیورهای زنانه یا پارچه های رنگارنگ یا تکه لباس های متنوع و مندرس که زیاده از احتیاج رویهم می پوشیدند . در مسخره نشان دادن اشخاص بازی – خصوصاً مردها – از وسایل منزل مانند سیخ و سه پایه و جارو و آتش گردان و تله ی موش و غیره استفاده میشد که همه ی اینها را به شخص مورد نظر میاویختند . جزاینها چند زن نوازنده و خواننده با سازهای خود در طرفی از تالار می نشستند و بازی را همراهی میکردند .

تعداد این تقلیدهای زنانه معلوم نیست و همچنین معلوم نیست که مبتکر يك آنها که بوده است و حتی نامی از بازیگران غیر حرفه ای این نمایشها نمانده است . از هفت نمایشی که تاکنون بدست آمده<sup>۱</sup> « خاله رورو » مربوط است به زایمان پیش از وقت يك عروس ، و جز بدویت و بی پرد گیش آنچه در آن جالبست گذشت زمان است ؛ که زمانی معادل هفت ماه بی هیچ قطع و فاصله ای – تنها از طریق گفت و گو – در آن طی میشود . « موسبزی فروش » مکالمه ایست با رقص و آواز بین يك زن خریدار با پیر مرد سبزی فروش . « گندم گل گندم » رقص یکنفری زنی است که با كمك آوازی صحنه هایی از کشت تا درو را نشان میدهد . « خاله دیگ به سر » یا « خانه غربالی » همان رقص مسخ يك صورت مضحك منقوش بر میان بدن است ، به وسیله ی حرکات شکم و به میزان آهنگی شوخ که پیش از این هم با عنوان رقص دیگ به سر توضیح داده شد . « عروس

---

۱ - این هفت نمایش را علی بلو کباشی بدست آورده است که هنوز به انتشار آنها آغاز نکرده است .

و مادرشوهر» یا «مادرشوهر بهانه گیر» لحن و حال نسبتاً صیقل یافته‌ای دارد و تغییر مکان و فاصله، و شامل انتقاد کوچکی است نسبت به عروسها و مادرشوهرها که چگونه عرصه‌ی زندگی را بر مرد خانه تنگ می‌کنند. «زن آشیخ» داستان زن شیخی است که برای آب آوردن به خانه‌ی همسایه می‌رود و آنجا او را در مجلس شادیشان به رقص میگیرند و او زن دیگری را برای سرکشی به منزل خود میفرستد، این زن مرتباً او را برای انجام کارهای خانه صدامینند ولی زن که گرم شادی است يك يك وظایفش را به زن همسایه واگذار میکند حتی - و دیگر «ننه‌ی غلام حسینی» داستان مادری است که برای پسر شلی و بی‌عرضه‌اش به خواستگاری دختر خوشگلی می‌رود. این دختر را حاضر نیستند به او بدهند ولی دختر دیگری را که آنجا است و زشت لوس هم هست به او قالب می‌کنند. آخوند برای عقد کردن اینها می‌آید ولی خودش عاشق همین دختر قالبی میشود و آخر کار با تمهیدات عربی و فارسی که می‌زند معلوم میشود که دختر را برای خود عقد کرده و باز سر شلی بی‌کلاه است. گذشته از آزادیهای مفرط نمایشی آنچه از همان نظر اول در اغلب این تقلیدها جلب نظر میکند پرده‌داری تندی است که در آنها هست و شاید محصول در پرده‌ی آداب بودن زنان بوده است و دیگر نیش‌خند و تنقیدی است که جهت آن همیشه مردان بوده‌اند که این پرده‌ی آداب را حایل میکرده‌اند. اینجا هم تقلیدها متن مکتوب نداشته است و طی قرارهایی عمل میشده است که قبلاً بازیگران پیش خود می‌گذاشته‌اند.

نمایشهای زنانه با باز شدن پای زنان بروی صحنه‌ی تماشاخانه‌ها و نمایشهای تخت حوضی در قرن حاضر، به سرعت از میان رفت.

سز انجام

سرانجام همه‌ی اینها به يك جا می‌رسند ؛ برخورد با تمدن غرب .

از یکی دو قرن پیش غرب با قیافه‌ی مهاجم و مستعمره‌چی و صادرکننده و غیره به شرق رو کرد . در این برخورد خودش مبهوت منابع عظیم سنتی و عرفانی و فرهنگی شرق شد و شرق را هم مبهوت نیروی آتشبار و تبلیغات و مدنیت صنعتی خود کرد . هر کدام از طرفین با اقتباس‌هایی از یکدیگر به جبران کمبودهای خود پرداختند ، ولی این مبادله در همه جا به يك میزان و همسنگ صورت نگرفت . چند کشور شرقی مثل ایران- که همیشه در برابر ضعیف بیش از اندازه قدرت‌نمایی می‌کرده است و در برابر قوی بیش از اندازه ضعف‌نشان میداده است - در این میانه اتکای به خود را فراموش کردند . ایران مثلاً در برابر برتری سیاسی و نظامی و صنعتی غرب احساس حقارت کرد ، و این حس به فرهنگ هم سرایت کرد ، نتیجه معلوم است ؛ در مورد فرهنگ پیش از آنکه چیز تازه‌یی بدست آورد آنچه را که داشت به سرعت از دست داد . روشنفکران - بدون داشتن شناخت درستی - به نفی ارزشهای گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها ، مظاهر فرهنگ غرب را - بدون درك عمیق مبانی آنها- تبلیغ کردند . نسبت این مبادله بین ایران و غرب چیزی نظیر نسبت صادرات و واردات بود . غرب که شناختن شرق را از چند قرن پیش آغاز کرده بود ، در آنچه گرفت دقت نظری به خرج داد و آنرا از صافی شخصیت و فکر انتخابی و انتقادی خود گذراند و بارو حیه و بینش و مسایل خود تطبیق داد و عاقبت از آن عنصری غربی بیرون آورد، اما ایران تنها به تقلید سطحی و در بست و بی-

دخالتی از غرب اکتفا کرد . در مورد نمایش مثلادرست هنگامی که غرب داشت بارو کردن به آزادیهای صحنه‌ای و تازگیهای اجرایی شرق به بن بست نمایش خود گشایشی می بخشید ، در اینجا نسل جدید دوستدار نمایش به تقلید از سبک - های کهنه‌ی غرب به پیچیده کردن و محدود کردن و مقید کردن نمایش آغاز کرد . این واسطه‌ها نمیدانستند که غرب يك يك امتیازات فرهنگی شرق - و از جمله نمایش - را يك دو قرن است که مو به مو از راه مشاهده‌ها و یادداشتها و سفرنامه‌ها و کتابهای بیشمار مسافران و مأموران جمع و هضم میکند تا پس از گذراندن استحاله‌ای، در آغاز قرن بیست با تکیه‌ی آگاهانه بر این اسلوبها، یا لااقل با الهام از آنها، یکسره به روش‌های کهنه‌ی نمایشی خود پشت کند .

اما آنچه در اینجا شد چه بود ؟ - تعزیه ممنوع شد ، سخت گیری در مورد دسته‌های تقلیدچی و نمایش‌هاشان شدت یافت و قهوه‌خانه‌ها که مرکز نقالان و خیمه شب‌بازان بود يك به يك از میان رفت . در عوض فرنگ رفتگان مستقر ننگ بجای جست‌وجو و راهیابی برای سامان دادن به نمایشی که بود ، با منتشر کردن لغات و اصطلاحات بیگانه ، حتی پیش از سر رسیدن نمایش فرنگی به استقبال از ظواهر آن رفتند . ما امروزه از خود میپرسیم که آیا نمایش قبلی قابلیت تحول را نداشت یا تحول بخشیدن به آن از قدرت این واسطه‌ها خارج بود ؟ - و جواب را زود در دسترس می‌بینیم : حصاری که طبقه‌ی جدید مرفه و برخوردار از فرهنگ نسبی بین خود با عوام و نمایش عامیانه حفظ میکرد معمولا مانع از آن میشد که نسل اخیرش آشنایی نزدیکی با این نمایش عامیانه داشته باشد . پس این نسل واسطه که شیفتگی‌اش نسبت به تمدن فرنگ هم چشم‌اورا بسته بود ، به خود زحمت به - واپس نگریستن و کوشش در شناختن آن نمایش را نداد و آسانتر دید که وجود ارزشهای آنرا انکار کند . اینگونه بود که این واسطه‌ها اغلب از آن نمایش عامیانه بیخبر ماندند و یا دورادور آنرا کاری از مقوله‌ی دلچسپی میدانستند و یا اصلا منکر نمایش بودن آن شدند . اینها ندانستند که ممکن است بشود با استفاده از سبک اجرایی و ارزشهای سنتی نمایشهای عامیانه ، و پیش بردن محتوی آن به - سوی تفکر و واقع بینی روشنفکرانه‌ی امروزی ، يك نمایش ملی درخور شرایط و

تحولهای تازه به وجود آورد. همچنانکه غرب کرد و میکند. و غرب همچنانکه از این طرف دنیا مواد خام را میبرد تا بعد آنها را به صورت های پیچیده تری درآورد و باز با رنگ های نو ظهوری عرضه کند، همین کار را هم با فرهنگ کرد، و چنان کرد که حتی دیگر برای خود شرقیان هم به سختی قابل باز شناختن بود. امروزه مراجع بزخی اسلوب های نمایشی فرنگی مثل «تئاتر پیشرو» و نمایش نامه های «ضد نمایش» و «تئاتر مهمل» و یا «فاصله گذاری» را میتوان طی ارزیابی دقیقی در منابع چینی و ژاپنی و هندی و ایرانی و حتی هندوچینی نشان داد.

برچنین زمینه ای نمایش های عامیانه، درست در حالی که میخواست و می توانست تحولی اساسی را طی کند، منقرض شد و اگر امروزه چیزی از آن به جاست نفس های آخر است. و آنچه به جایش آمد نمایشی بود که دیگر به ما مربوط نبود. تحسین حتی مهمل ترین ساخته ی فرنگ، منسوب داشتن خود به تقلید از سبک هر صاحب مکتب فرنگی، منکر امکان ایجاد ارزش های ملی شدن، وسطی بودن در کسب و اقتباس چهارچوبها و قالب های غربی و نظایرش که سالها در اینجا بوده است و هست، نمایشی پیش آورد که نه نمونه ی نمایش غرب است و نه نمونه ی نمایش ایرانی، و در جایی دیگر به آن خواهم پرداخت. این نمایش بعد از همه ی پیشرفتهایش تازه ضمیمه ای از نمایش غرب خواهد شد، و این نهایی است که اغلب کشورهای کم رشد به آن می رسند. به این ترتیب - همچنانکه زمزمه اش در غرب بلند است - نمایش و شاید روزی فرهنگ متحد الشکل خواهد شد، و غرب را به نتیجه داشتن یک هدف تبلیغاتی دیگرش - که عبات از جدا کردن شخصیت و استقلال معنوی ملت ها از ایشان باشد - امیدوار خواهد ساخت.

**پایان**



**ضمیمه: واژه‌نامه‌ی نمایشی**

■

در این فهرست نمایشی بودن واژه‌ها یا اصطلاح‌ها یا ترکیبها در نظر گرفته شده نه عامیانه بودن یا عالمانه بودن یا ادیبانه بودن آنها . نیز این فهرست را با معانی دیگر واژه‌هاکاری نیست ، یا با وجوه اشتقاق لفظها و یا اصل و نسب تصویری آنها . طرحی است بدون امثله و نمونه‌ها و تنها به منظور ضبط ، و امید است که از این میان ماده‌های چندانی ساقط نشده باشد .

■ ■

آتشافروز - بازیگر دوره‌گردی که با لباس رنگارنگ زنگلوله‌دار و صورتک ، با خواندن و رقصیدن و نواختن دو تخته به هم و مناسب‌خوانی ولودگی مردم را سرگرم میکند . جزء دسته‌های نوروزی‌خوان .

آتش‌باز - کسی که با رخت رنگ برنگ و آویزهای مسخره و بزک غلیظ دوره می‌گردد و سر شعله‌ور میله‌ی کهنه پوشانده‌ی نفت‌آلودی را که در دست دارد به دهان فرو میبرد و بیرون می‌آورد و در عین حال می‌خواند و میرقصد. جزء دسته‌های نوروزی‌خوان .

ابن‌سعدخوان - آن نسخه‌خوان تعزیه که نقش اشقیا و خصوصاً ابن‌سعد را بازی کند .

ابوالفضلخوان - کسی که در تعزیه خصوصاً نقش ابوالفضل‌عباس را بازی کند = عباس خوان .

اسباب مجلس - وسایل ضروری روی صحنه برای اجرای يك تعزیه .

استاد - ۱- لقب رایج برای کسی که در نمایشهای عروسکی عروسکها را به حرکت می‌آورد و به جای آنها حرف می‌زند .

۲- لقب عمومی برای کارگردانان تعزیه .

الصفوف - معادل Choros یونانی .

الدستبند والرقاصین - معادل Choros یونانی .

امام خوان - آن نسخه خوان تعزیه که نقش امام حسین و یا اولیای دیگر را بازی کند .

بازی - مرادف نمایش به مفهوم وسیع آن .

بازیچه - مسخره را نیز گفته اند (برهان قاطع) .

بازی خیال - ۱- سایه بازی = خیال بازی .

۲- نوعی سایه بازی در چادر، با عروسکهای از چرم که سایه هاشان بر دیوارهای چادر منعکس میشد .

بازی در آوردن - نمایش دادن و تقلید واقعهای را نشان دادن (فرهنگ نظام) .

بازی شب - یعنی خمر نوشیدن و آتش بازی کردن و بیرون آوردن صورتها، و این را هفت بازی گویند (آندراج) .

بازیگر - این واژه اصلاً مفهوم وسیع داشته و از نمایشگری تا معرکه گیری و شعبده بازی را شامل میشده است . در دوره های اخیر تنها برای کسی که در نمایشی بازی کند به کار رفت .

بانی - تهیه کننده و فراهم آورنده ی جا و وسایل و امکانات اجرای يك تعزیه .

بچه خوان - جوانان یا کودکان کم سالی که نقش فرزندان و کودکان اصحاب کربلا را در تعزیه ایفا میکردند .

بزک - عمل تغییر دادن یا آرایش کردن صورت برای نمایش . این واژه که خاص تقلید است اسم فاعل ندارد ، زیرا تقلیدچیها خودشان خود را بزک میکردند و به کس دیگری خاص انجام این کار احتیاجی نبوده است .

بساط - ۱- صحنه ی بازی معرکه گیر ؛ معرکه گیر دایره ی نسبتاً وسیعی بروی زمین میکشید و در مرکز آن نطعی میگسترده . عرصه ی درون دایره ، جای بازی او بود و گرد دایره جای حلقه ی مردم .

۲- صحنه ی بازی در خیمه شب بازی .

بسلشماق - بازی نمایشی رایجی در مناطق ترک نشین که دو نقال عاشق چپ را - هر يك به جای يك قهرمان نقل - در برابرهم قرار میدهد تا داستان از راه خواندن و نواختن و مناظره ی ایشان بیان شود .

بقال بازی - مضحکه‌ها یا تقلیدهایی که قهرمان اصلی آنها يك بقال پولدار و مسخره بوده است .

بلکنجك (= بوالکنجك) - طرفه و مسخره باشد (معیار جمالی) .

بنگاه شادمانی - ده‌ای که مرکز يك دسته‌ی مطرب و تقلیدچی باشد و مردم از راه مراجعه به آنجا دسته‌را برای بازی به مجلسهای سرورشان دعوت کنند.

پادشاه نوروزی - رجوع به میرنوروزی شود .

پرده-۱ = شمایل. پارچه‌یی که روی آن داستانهای مسلسلی از ماجراهای غم‌آور خاندان پیامبر را نقش کرده‌اند . این پرده برای نقل‌های مذهبی به کار میرفت و پرده‌دار آنرا که لوله کرده بود به تدریج در برابر تماشاگرانش باز میکرد یا پرده‌ی سفید دیگری را که جلوی آن به ریسمانی بسته بود کم کم پس میزد و لحظه به لحظه داستانهای نقشهای پرده را باز میگفت .

۲ - آن باشد که مشعبدان و لعبت‌بازان فرو آویزند و از پس آن هر گونه لعب و شعبده به مردم تماشائی نمایند ( فرهنگ دهخدا ) .

۳- حایل پارچه‌ای بین صحنه و تالارنمایش که در آغاز هر بخش گشوده و پس از پایان آن بسته شود ؛ از رسمهای جدید .

۴- هر بخش نمایش که بین يك بارگشودن و بستن پرده بازی شود .

پرده‌باز - کنایه از لعبت‌باز و خیال‌باز و براین قیاس پرده‌های بازی ، و در مصطلحات مترادف شب‌بازی (آندراج) - یعنی لعبت‌باز و خیال‌باز (فرهنگ رشیدی) .

پرده‌بازی - مرادف شب‌بازی (غیاث اللغات)

پرده‌دار - کسی که نقشهای مذهبی پرده‌را برای مردم نقل میکرد و در برابر پولی می‌ستاند = شمایل‌گردان .

پرده‌داری - عمل پرده‌دار = شمایل‌گردانی .

پنج- عنوانی برای خیمه‌شب‌بازی مشهور به پهلوان کچل که عروسکهایش از پنج تا کمتر نمیشده‌است. رجوع به پهلوان کچل شود .

پوشه - چهره‌ی مصنوعی و ساخته که صورت واقعی را میپوشاند = صورتك.

پهلوان پوش - که آن دست‌پوش تقلید که پهلوانان را بازی کند .

پهلوان کچل - در اصل نام يك قهرمان خیمه‌شب‌بازی بوده است و بعدها در فارس برای كل خیمه شب‌بازی علم شده است = پنج .

پهلوان کچلك - لقبی برای نوعی خیمه‌شب‌بازی که جز این که بساطش کوچکتر

وعروسکهایش کمتر بوده و به آسانی حمل و نقل میشده فرق دیگری با پهلوان کچل نداشته است . رجوع به پهلوان کچل یا پنج شود .

پیرپوش - کسی در تقلید که مردان پیر (حاجی، سفیر و غیره) را بازی کنند .

پیش پرده - نمایش کوتاه و مستقلی است با بازیگران کم - دو یا سه نفر - که در آن طی مکالمه‌ای با شعر و آواز و موسیقی داستان ساده‌ی می‌گذرد ، و یا مناظره‌ای بایک نتیجه‌ی صریح اخلاقی درمیگیرد . پیش پرده در لابلای برنامه‌های شبانه‌ی دسته‌های مطرب و بعدها در تماشاخانه‌ها بین دو پرده‌ی میانی نمایش اجرا میشد .

پیشخوان - وردست یا مرید مرشد نقال که پیش از او به عنوان مقدمه غزلی یا قطعه‌ای به آواز - برای جلب توجه دوستان به نقل - میخواند ، به ندرت پیشخوان با پوشیدن خود و زره و غیره در اجرای قطعه‌ای از نقل به نقال کمک میکرد .

پیشخوانی - نوحه‌خوانی و همسرایی تمام شبیه‌های یک تعزیه است که اندکی پیش از شروع واقعه در یک صف می‌آیند و با گامهای کندی به میزان دمی که گرفته‌اند از پیش روی تماشاگران به آهستگی می‌گذرند و پس از گذشتن یکی دوبار دور سکوی میانی - و فراهم آوردن زمینه‌ی لازم در تماشاگران - از تکیه خارج میشوند .

پیش واقعه - قطعه‌ی تفننی و مقدماتی تعزیه ، که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست و یک واقعه‌ی اصلی تعزیه را پیش میکشد و به نمایش آن منجر میشود .  
پیکر - عروسک .

تجیر - پارچه‌ای گلداز که در خیمه شب بازی زمینه‌ی نقشی بساط بازی عروسکها بوده است .

تخت - ۱ - صحنه‌ی بازی در قهوه‌خانه‌ها ، که تماشاگران در گرد آن یا سه طرف آن می‌نشستند .

۲ - صحنه‌ی بازی در خانه‌ها ، و آن مرکزی بود با ارتفاعی در حدود نیم ذرع که با تخت یا الوار بر حوض خانه‌ها زده میشد و تماشاگران گرداگرد آن می‌نشستند .

تخت حوضی - شاخه‌ای از تقلید که در منزلهای مردم بازی میشد . بازیگران روی حوض خانه را بایک دو تخت می‌پوشاندند و روی آن به بازی می‌پرداختند .  
= روحوضی .

تختگاه - صحنه‌ی بازی در مسجدها و تکیه‌های چادری موقت . مرکزی با ارتفاع تقریبی نیم ذرع که تماشاگران گرد آن می‌نشسته‌اند = سکو .

تعزیه - نمایش گوشه‌هایی از اساطیر مذهبی ، و خصوصاً ماجراهایی که در

کربلا بر خاندان امام حسین و مریدانش گذشت = شبیه‌خوانی .  
 تعزیه‌خوان - شخص عامل و بازیگر تعزیه = شبیه‌خوان .  
 تعزیه خوانی - عمل تعزیه خوان . کاربازی کردن تعزیه = شبیه‌خوانی .  
 تعزیه‌گردان - کسی که اجرای يك تعزیه را رهبری کند = شبیه‌گردان .  
 تعزیه‌نامه - متن يك تعزیه .  
 تعزیه نویس - نویسنده‌ی تعزیه‌نامه = مقتل نویس .

تعزیه‌ی دوره - آنست که چندداستان مسلسل تعزیه هر يك به وسیله گروهی تعزیه‌خوان ، در طول محیطی که تماشاگران در آن جمعند ، طی حرکتی زنجیروار نمایش داده شود . در اینحال گرچه تماشاگر ثابت است ، ولی گروههای متحرک و متغیر تعزیه‌خوان داستانها را یکی بعد از دیگری از برابر چشمان او میگذرانند .

تعزیه‌ی زمینی - يك اصطلاح محلی کاشان است و آن تعزیه‌ای است که توسط يك گروه ثابت در محوطه‌ی ثابتی از يك میدان یا فضای باز دیگر اجرا شود ، در برابر تعزیه‌ی دوره که توسط گروههای متعدد و متحرک در نقاط متغیری از يك میدان بازی میشود . رجوع به تعزیه‌ی دوره شود .

تعزیه‌ی زنانه - تعزیه‌هایی که توسط زنان و برای تماشاگران زن بازی میشود .  
 تعزیه‌ی مضحك - تعزیه‌های خنده‌آوری که اساس اغلب آنها تمسخر دشمنان دین بوده است .

تقلید - ۱- الفاظ و اعمال کسی را نشان دادن (فرهنگ نظام)  
 ۲- عنوان عمومی همه‌ی نمایشهای خنده‌آور غیر مذهبی .  
 تقلیدچی - کسی که در يك نمایش خنده‌آور غیر مذهبی بازی کند = مقلد .  
 تکیه - تماشاخانه‌ی تعزیه .

تماشا - ۱- دیدن و نظر کردن با توجه ...  
 ۲- ... درهند [و برخی نقاط ایران] لفظ تماشا را به معنی بازی و نمایش استعمال کنند (فرهنگ نظام) .

تماشائی - بیننده = تماشاچی .  
 تماشاچی - بیننده ، کسی که به تماشا بیاید = تماشاگر .  
 تماشاخانه - جای ثابتی برای دیدن یا اجرای نمایش یا تماشا .  
 تماشاکن - رجوع به تماشاگر شود .

تماشاگاه - جای ثابتی برای دیدن تماشا. محل اجرای تماشا.

تماشاگر - بیننده‌ی تماشا = تماشاکن .

جماعة الملحنين - معادل Choros یونانی .

جوان پوش - کسی که در تقلید جوانان یا عاشاق یا شاهزاده‌های نوحاسته را ایفا میکرد .

جی‌جی‌ویجی (= جی‌جی‌بی‌جی) - عنوانی برای خیمه شب بازی در فارس که به مناسبت زیر بودن صدای عروسکها بدان داده شده بود (جیغی‌ویغی؟)

چادر - مرادف خیمه . رجوع به خیمه شود .

چادر خیال - عنوان سایه‌بازی در شمال شرقی ایران و نیز ترکستان .

حاجی فیروز - مردی که با چهره‌ی سیاه کرده و رخت‌های سرخ رنگ ، با نواختن و خواندن و شوخی و مسخره‌گی مردم را سرگرم کند ، جزء دسته‌های نوروزی خوان .

حدیث کردن - آنست که گرداننده‌ی تعزیه قبل از شروع خلاصه‌ای از داستان وصفاتی از اشخاص داستان را بگوید و برای حاضران در مجلس طلب خیر کند ، و این جزء متن تعزیه نیست .

حر خوان - آن نسخه‌خوان تعزیه که بین موالفها خصوصاً نقش حر را ایفا کند .

حسینیّه - تماشاخانه‌ی تعزیه . این واژه بیشتر برای تکیه‌های موقت به کار برده میشد .

حمزه خوانی - نقل کردن داستان زندگی و جنگهای حمزه عم پیامبر ، و شمردن شجاعتها و غرایب کارهایش در برابر جمع .

حمله خوانی - کار نقل و قایمی از کتاب حمله‌ی حیدری .

خم بازی - عنوانی برای نمایش دادن عروسکهای دستی که استاد نمایش آنها را از دورن چوب‌بستی استوانه‌ای و پوشیده - که خود در آن پنهان بود - بالا می‌آورد .

خیال بازی - سایه‌بازی = بازی خیال .

خیال باز - مجری سایه‌بازی .

خیال الستاره - اصطلاحی عالمانه برای سایه‌بازی.

خیال‌ال‌ظلم - اصطلاحی عالمانه برای سایه بازی .

خلیفه پوش - آن دست پوش تقلید که نقش خلیفه را بازی کند .

خیمه - اطاقکی پارچه‌یی یا چوبین و به هر حال موقت برای نمایشهای عروسی ، که يك طرف آن صحنه است و بخش درونی اش جای استاد و صورتخانه .

خیمه شب باز - عامل خیمه شب بازی .

خیمه شب بازی - نام علم برای نمایش آشکار عروسکها و نه سایه‌هاشان . (شاید در اصل ؛ خیمه و شب بازی یا خیمه‌ی شب بازی).

خیمه‌ی سایه گردان - نوعی سایه بازی بر پرده‌ی سفید با عروسکهایی که به وسیله‌ی نی‌های نازك تکان داده میشوند .

دراما - Drama ی یونانی .

دره - به ضم دال ؛ وسیله‌ی ساده‌یی از يك کدوی بزرگ میان تهی که بر آن پوستی میکشیدند و در تعزیه - به هنگام - با کشیدن کف نمناك دست به پوست خشکش ، از آن صدای شیر بیرون می‌آوردند .

دست پوش - هر شخص بازی در تقلید و تخت حوضی .

دستگاه - متن کامل يك تعزیه .

دسته - ۱- گروهی که در يك صف حرکت کنند و با حمل نشانه‌ها و نمونه‌های شاخصی از يك واقعه‌ی مشهور آن واقعه را به یاد تماشاگران آورند .

۲- يك گروه بازیگر (قیاس شود ؛ دسته‌ی تخت حوضی ، دسته‌ی تعزیه ...) دلقك - مسخره .

دلقکی - مسخرگی .

دلقك بازی - مرادف مسخره بازی .

دور نما - منظره‌ای از باغ و آسمان و پرندگان و چرندگان و گاهی حتی عمارت کلاه‌فرنگی ، که زمینه‌ی نقشی نخستین تقلیدهای اجرا شده در تماشاخانه‌های ته شهری بود = منظره .

دیو پوش - آن دست پوش تقلید که دیو و نظایرش را بازی کند .

رجز خوانی - ۱- در تعزیه هنگامی از بازیست که يك مخالف و يك موافق اصل و نسب و بزرگیها و افتخارات خود را در برابر هم می‌شمارند .

۲- در نقالی هنگامی است که نقال از زبان دو قهرمان مخالف داستان اصل و نسب و افتخارات آنها را در برابر یکدیگر بشمارد .



رخت کن - اطاقکی برای تغییر لباس و آرایش چهره . این اصطلاح بیشتر در تعزیه و کمتر در تقلید به کار میرفته است . رجوع شود به صورتخانه ی ۲  
روحوضی - بازی تقلید بروی حوض خانه ها = تخت حوضی .  
روضه خوان - يك نقال مذهبی که ماجراهای کربلا را در برابر جمع نقل میکرد .

روضه خوانی - کار روضه خوان .

زن پوش - جوانی که در تقلید بالباس زنانه و عوض کردن صدا به جای زنان ظاهر میشد .

زن خوان - پسران جوان و نابالغی که صدای زنانه دارند و در تعزیه به جای زنها بازی میکنند .

زینب خوان - آن زن خوان تعزیه که نقش زینب را بازی کند .

سخنوری - منازعه ای نمایشی در قالب شعر بین دو تن که رقابتی در مدح اولیای مذهبی داشتند .

سرمدار - عنوان اولیه ی کارگردانان تعزیه . این ترکیب در اصل لقب رهبران دسته های عزاداری بوده است .

سکو - صحنه ی اصلی بازی در تکیه ها ، و آن محوطه ای بود گرد یا چهار گوش به بلندی حدود نیم ذرع که برگردش عرصه یی هم برای بازی وهم برای اسب تازی وجود داشت و گرد آن عرصه تماشا ئیان می نشستند .

سماخ - مسخرگی باشد ( لغت فرس - طبع یاسمی ) .

سیاه پوش - کسی که در تقلید متخصص ایفای نقش غلام سیاه بود .

سیمچه - معادل صورت و پوشه .

شال کش - رجوع به صندوق کش شود .

شاه پوش - کسی که در تقلید نقش شاه یا سردار یا خلیفه و نظایر اینها را بازی میکرد .

شاهنامه خوان - نقالی که داستانهای حماسی مربوط به کتاب شاهنامه ی فردوسی را در برابر جمع نقل میکرد .

شاهنامه خوانی - کار شاهنامه خوان .

شب باز - معروفست و آن کسی است که شبها بازی کند و صورتهای مختلف از

پس پرده بنماید (برهان قاطع) ؛ عامل سایه بازی .

شب بازی - ... آنکه خیمه برپا کرده اشکالی منقوشه‌ی صفحه‌ی چرم و کاغذ در نظر جلوه دهند ... و مخصوص شب است (آندراج) ؛ سایه بازی .

شبیه - هر شخص بازی در تعزیه .

شبیه خوان - بازیگر تعزیه ، که ممکن بود نسخه خوان و یا نقش باشد .

شبیه خوانی - کار شبیه خوان .

شبیه سازی - کار تغییر یا آرایش چهره در تعزیه ، برای آنکه نزدیک به شکل تصویری شخص مورد نظر در آیند . این ترکیب اسم فاعل ندارد زیرا شبیه ها خودشان صورت خود را آرایش میکردند و یا تغییر میدادند و به شخص خاصی برای این کار احتیاج نبود .

شبیه گردان - کار گردان تعزیه = تعزیه گردان .

شبیه گردانی - کار شبیه گردان .

شلی پوش - کسی در تقلید که آدمهای بی عرضه را بازی میکرد .

شمایل - تصاویر ماجراهای مذهبی که بزرگ پرده نقش شده بود و برای نقل به کار میرفت = پرده .

شمایل گردان - نقال دوره گردی که با پرده‌ی شمایل هایش در هر جا که جمعیتی می یافت به شرح قصه های شمایل ها می پرداخت ، در برابر مختصر پولی که پرداختنش بسته به همت تماشاگران بود = پرده دار .

شمایل گردانی - کار گرداندن تصاویر مذهبی منقوش بر يك پرده و نقل داستانهای آنها = پرده داری .

شمر خوان - آن نسخه خوان تعزیه که نقش اشقیا و خصوصاً شمر را بازی کند .

شهادت خوانی - در تعزیه لحظه ای از بازیست که در آن يك موالف خوان میداند در جنگی که میرود به شهادت خواهد رسید ، و وصایا و سفارش های خود را به دیگران میگوید و کلمه ای ایمان را بر زبان می آورد .

شیشه باز ۱- کسی که رقصی کند با حفظ تعادل شیشه هایی بر اعضای بدن ، یا در آن حال شیشه هایی را به هوا اندازد و يك يك بگیرد و تکرار کند .

۲- يك دلقك رقاص و شیرینکار و معلق زن در خیمه شب بازی و به ندرت در تقلید .

شیشه‌ی سی دو پیشه - شیشه ای که سی و دو پیشه ور سرگرم به کار را - بازدن

کله‌هایی - پی‌درپی در حال حرکت در دکان‌هاشان نشان میداد .

صحنه ۱- معادل نسبتاً جدیدی برای تخت یا سکوی بازی .

۲- هر بخش از يك پرده بازی.

صفر - سوتکی که استاد خیمه شب‌باز و وردستش به‌دهان می‌گذاشتند و به-  
مدد آن صدا را زیر و نازک می‌کردند .

صناعة المديح - ترجمه‌ی نارسایی از واژه‌ی Tragodia ی یونانی.

صناعة الهجا - معادلی برای Komoidia ی یونانی = مضحکه .

صندوق ۱- در نمایشهای عروسی جای حفظ عروسکها و ابزار کار ،  
خصوصاً به‌هنگام حمل و نقل .

۲- جای حفظ لباسها و ابزار بزرگ در دسته‌های مطرب و تقلیدچی = صندوق  
شادمانی .

صندوق شادمانی - صندوقی که همه‌ی وسایل اجرای يك تقلید در آن جا  
می‌گرفت و يك صندوق کش آنرا جلو تراز بازیگران به محل بازی می‌برد . رجوع  
به صندوق کابلی شود .

صندوق کابلی - عنوان قدیمتر صندوق شادمانی . ممکن است نسبت کابلی  
در این ترکیب یادگار کولیهای هندی و افغانی باشد که گاه‌گاه به ایران کوچ  
می‌کرده‌اند و همه‌ی وسایل بازی‌شان را در يك صندوق سبک با خود حمل می‌کردند .

صندوق کش - پادو و مأمور تهیه در دسته‌های مطرب و تقلیدچی . کسی که  
وسایل رقص یا بازی را که در صندوقهایی جا می‌گرفت حفاظت می‌کرد و برای بازی  
از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر می‌برد = شال کش .

صور - جمع صورت است به معنی عروسکها ، ولی در اشاره‌های ادبی گاه خود  
به حالت مفرد استعمال شده .

صورت ۱- عروسك .

۲ - طرح غلو شده‌یی از حالتها و شکلهای چهره‌های گوناگون که با  
خمیر و گل و مل و غیره ساخته میشد . معادل آنچه امروزه صورتك می‌خوانیم .

صورت‌باز - شخصی که روزانه اشکال مختلفه ساخته مجلس را گرم دارد...  
(آندراج) - عامل نمایشهای عروسی ، کسی که عروسکها را به حرکت درآورد .

صورت بازی - کار صورت باز .

صورتخانه ۱- آن قسمت از خیمه که انبار عروسکها ( = صورتها ) است .

۲- اطاقی یا اطاقکی که تقلیدچیها برای بازی در آن بزرگ می‌کرده‌اند و

تغییر لباس میدادند .

صورت خوان - آنکه در بازارها نشسته صورتهای ملائکه و بنی آدم و معامله‌ی ایشان در روز قیامت باهم از عذاب و ثواب چون صورتهای پهلوانان و دیوان و جن آن به مردم بازگوید و بنماید و از هر يك چیزی بستاند (آندراج)

صورت خوانی - کار صورت خوان .

صورتك - معادل جدیدی برای صورت و سیمایچه ؛ صورت ساخته و مصنوعی . رجوع به صورت شود .

طراغودیا - معرب Tragodia ی یونانی .

طلحك - مسخره‌ی دربار . ممکن است این لفظ در اصل نام يك مسخره میبوده و بعدها برای مسخره‌ی دربار علم شده باشد و شاید هم بالفظ دلحك بی ارتباط نباشد .

ظل الخيال - اصطلاحی عالمانه برای سایه بازی .

عاشق - نقال بومی برخی نقاط بین آذربایجان تا دشت گرجان که به همراهی سازی داستانهای عشقی و قهرمانی محلی را - باهمدستی يك خواننده‌ی ساز زن دیگر - بیان کند .

عاشقچی - نقال بومی خصوصاً آذربایجان و مناطق ترك نشین دیگر که قصه‌های عشقی و قهرمانی محلی را به همراهی ساز - و با همراهی يك خواننده‌ی ساز زن دیگر - بیان کند .

عباس خوان - آن نسخه خوان تعزیه که بین موالفها خصوصاً نقش ابوالفضل عباس را بازی کند = ابوالفضل خوان .

عروسك پشت پرده - نامی که در برخی نواحی اصفهان و اطرافش به نمایش عروسکی اطلاق میشد .

عروسکی - عروسك باز منفردی که با گذراندن ریسمانی از میان بدن يك عروسك و بستن يك سر ریسمان به جایی و آویختن سر دیگر آن به انگشت خود ، با تکانهای انگشتش بروی دف عروسك را به رقص آورد و با آواز خود به جای عروسك صدایی بیرون آورد و با این بازی عده‌یی را سرگرم کند و چیزی بستاند .

علی اکبر خوان - آن نسخه خوان تعزیه که بین موالفها برای ایفای نقش علی اکبر و یاجووانان همسالش مناسب باشد .

عمله‌ی تعزیه - کسی که به نحوی در اجرای يك تعزیه سهمی داشت .

عمله‌ی تقلید - مقلد یا کسی که به نحوی در اجرای يك تقلید سهمی داشت .

عمله‌ی طرب - مطرب ؛ آواز خوان یا رقاص یا نوازنده .

غول بیابانی - دل‌فکی که با لباسها و حرکات مسخره و رقصها و آوازهای مضحك و آتش‌ازدهان بیرون دادن مردم را سرگرم کند . جزء دسته‌های نوروزی خوان .

غولك - ۱- دل‌فکی بارختهای رنگارنگ و زنگوله‌دار و نیز صورتك که رقص و آوازهای خنده‌آوری انجام میداد . جزء دسته‌های نوروزی خوان .

۲- يك دل‌فك رقاص و شیرینکار و خواننده و معلق زن درخیمه شب‌بازی .

۳- يك رقاص مطرب و شیرین زبان و خواننده در تقلید .

فانوس باز- يك رقاصه‌ی خیمه شب‌بازی که رقصی با فانوس انجام میداد .

فانوس خیال - چراغی که گویا بر جدار بیرونی خود تصاویر یا سایه‌هایی را متحرك نشان میداده است .

فضایل خوان - نقالی که کرامات و غزوات و دلیریهای سه‌خلیفه را در قالب حماسه‌های مذهبی برای شنوندگان نقل میکرد = فضایی .

فضایل خوانی - کار فضایل‌خون.

فضایی - رجوع شود به فضایل‌خوان.

قاسم‌خوان - آن نسخه‌خوان تعزیه که بین موالفها برای ایفای نقش قاسم و یاجوانان همسالتش مناسب باشد .

قره‌گوز - نوعی سایه‌بازی عثمانی که عنوانش از نام يك شخص بازی همین نمایش می‌آید ، و در ایران هم خصوصاً بین ایل‌های ترك بازی میشده .

قصه‌خوان - کسی که داستانهای حماسی و عشقی را با بیان خود در برابر جمع تجسم میداده است .

قصه‌خوانی - بیان يك قصه‌ی حماسی یا عشقی توسط قصه‌خوان در برابر جمع.

قوال - راوی ، کسی که قولهای شاعران را به آهنگ و گاه به همراهی ساز برای جمع میخواند .

قوالی - کار قوال .

قومودیا - معرب Komoidia ی یونانی = مضحکه .

کچلك بازی - مضحکه‌ها یا تقلیدهایی که قهرمان اصلی آن يك مرد کچل و قابل تمسخر بوده است .

کنج - نوعی صورتک ترسناک .

- و صورت مهیب که طفلان را بدان میترسانند و به معنی صورت زیبا که از چوب و غیره ترتیب داده لباس رنگین پوشانند (غیاث اللغات)

کساجی خارتماق - کوسه در آوردن ، ادای کوسه در آوردن . حرکات رقصی عجیب و غریبی که با آویختن چارو به سروصورت و پوشیدن لباسهای چهل تکه‌ی رنگارنگ مردم دههای ترک نشین اطراف ساوه در جشن فرارسیدن بهار انجام میدهند . بازمانده‌ی از تماشای کوسه بر نشین .

کوسه بر نشین - يك دسته‌ی شادی آور باستانی که طی آن کوسه‌ای موضوع تمسخر و بهانه‌ی رقص و آوازهای مضحك و ریشخند آمیز مردم و مسخره‌ها بوده است . این بازی منبع غالب دسته‌های شادی آوری بعدی مانند دسته‌ی میر نوروزی ، دسته‌های نوروزی خوان و غیره شد .

کوسه گلین - عنوانی برای بازی دسته‌ی شادی آوری از مسخره‌ها با لباسهای عجیب و غریب، که از کوسه بر نشین جدا شدند . رجوع به نوروزی خوانها شود .

گورانی‌بژ - نقال بومی حوالی کردستان که داستانهای محلی را به کمک سازی - و نیز کمک يك ساز زن و ردست دیگر - میخواند .

گوشه - متن تعزیه‌ی مضحك .

گویندگی - کار گوینده . رجوع به گوینده شود .

گوینده - ... سخنگوی وقصه خوان و منهی و قائل و خواننده ... و نیز مطربی را گویند که نقش و صورت بسیار به خاطر داشته باشد (برهان قاطع)

لال بازی - ظاهراً نمایشهای بی سخن قصه‌های کوتاه و گاهی رقصی ، که به همراه ساز و به وسیله‌ی بازیگرانی اندک در برنامه‌های مطربی بازی میشد و بیان رمز یا ابهامی که در آن بود از تماشاگران خواسته میشد .

لعاب - لعبت باز .

لعبت - پیکر نگاشته یا عام است (منتهی الارب) - عروسک نمایش .

لعبت بازی - عنوان کلی برای نمایشهای عروسکی . مرادف شب بازی ، پرده بازی ، خیمه شب بازی .

لعبت باز - عامل لعبت بازی . کسی که عروسکها را به حرکت در آورد .

لعبگر - بازیگر ، خیمه شب باز .

لوتی - عنوان کلی برای عاملان و مجریان انواع خرده نمایشها . شاید این

واژه با لولی و کولی که اغلب به بازیگری مشغول بوده‌اند بی‌ارتباط نباشد .  
- خنیاگر، ساززن ، ورقاص و آوازخوان (گوش آشتیان)  
- شخص پستی که کارش میمون رقصاندن و در عروسیها و در جشنها بازی درآوردن ... است (فرهنگ نظام)

لوده- ۱- بذله گو و مناسب خوان و شیرینکار ورقاص. شخصی در دسته‌های مطربی که شیرینکاری و مسخرگی میکرد .

۲- در برخی نقاط عنوان پسر جوانی که بالباس زنانه در دسته‌های مطربی رقصهای زنانه را انجام میداده است (= لوره در اصفهان و حوالی آن).

لوره - در برخی نقاط عنوان پسران جوانی که در دسته‌های مطربی رقصهای زنانه را انجام میدادند . رجوع به لوده شود .

لودگی - کار لوده .

مجلس - يك واقعه‌ی کامل در تعزیه .

مخالف خوان - شبیهی یا نسخه خوانی در تعزیه که نقش مخالف با اولیاء را بازی میکند .

مخالف خوانی - کار مخالف خوان .

مدیح - واژه‌ی نارسایی است در برابر Tragodia ی یونانی .

مرشد - ۱- کسی که در نمایشهای عروسکی کنار خیمه می‌نشست و با نواختن ساز و خواندن و گفت و گو با عروسکها داستان را پیش میبرد .

۲- عنوان عمومی برای غالب نقالان .

۳- عنوان عمومی برای غالب استادکاران معرکه‌ها .

مسخره گی - کار مسخره . رجوع به مسخره شود .

مسخره- دلقك زنده پوش و لاقیدی که گذشته از خواندن و رقصیدن و مناسب گویی و لودگی ، طی بامزه گیها و بازیهای اخلاق و احوال محیط و خصوصاً صفات طبقات بالانشین را هم ریشخند میکرده است .

مسخره بازی - اجرای داستانهای ساده و کوتاه انتقادی توسط يك مسخره و وردستهایش .

مسخره چی - کسی که کارش مسخره بازی است .

مضحکه - داستانهای کوتاه خنده آوری که همراه با ساز و آواز توسط چند لوتی یا مطرب تقلیدچی بازی میشد .

مطراق - يك چوبدستی که برای کمک به حرکات دست توسط نقالان، و بعدها برای ایضاح اشارات قراردادی توسط کارگردانان تعزیه به کار میرفت .

مطرب - نوازنده و خواننده و رقاص . کسی که با خواندن و نواختن ورقص و لودگی در مجلسی ایجاد نشاط و طرب کند .

مظلوم خوان - شبیهی یا نسخه خوانی که نقش یکی از خاندان امام یا پیامبر را در تعزیه بازی میکند .

معرکه - ۱ - نوعی از تماشا . عنوان کلی برای غالب خرده نمایشهای تفریحی که گروهی از مردم را برای تماشا به گرد خود جمع کند (مانند: مسئله گویی، حدیث گویی، رقاصه دادن جانوران به آهنگ ساز، بند بازی و ریسمان بازی و چشم بندی و شعبده بازی و غیره) = هنگامه .  
۲ - موضوع تماشا .

معرکه گیر - شخص عامل معرکه .

معین البکاء - لقبی عمومی برای کارگردانان تعزیه .

مقتل نویس - لقبی برای تعزیه نویسان .

مقلد - بازیگر تقلید = تقلیدچی .

مناسب خوانی - گوشه یی از کار لوده یا تقلیدچی است و آن پراندن هرگونه کلام یا متلک مناسب با موقعیت مجلس است در لحظه ی مناسب نمایش و بازی .  
مناسب خوان - صفت لوده یا مقلدی که در مناسب خوانی و بدیهه گویی چیره دست باشد .

مناقب خوان - نقالی که کرامات و معجزات و غزوات خاندان پیامبر را در قالب حماسه های مذهبی برای شنوندگان نقل میکرد = مناقبی .

مناقب خوانی - کار مناقب خوان .

مناقبی - رجوع شود به مناقب خوان .

منظره - نام دیگر دور نما .

موالف خوان - شبیهی یا نسخه خوانی در تعزیه که نقش موافق با اولیاء را بازی میکند .

میتره - نقال بومی حوالی لرستان که داستانهای محلی را برای جمع بیان کند .

میر نوروزی - شکل دیگری از کوسه بر نشین . دسته ی شادی آوری که طی



آن يك پادشاه ساختگی موضوع تمسخر و ریشخندها و بازیهای مضحك مردم و مسخره‌ها بوده است = پادشاه نوروزی .

ناظم البكاء - لقبی رایج برای دستیار شبیه‌گردان .

نسخه - دستکی که بروی آن تمام اشعار يك نقش تعزیه - و نه همه‌ی نقشها به دنبال هم - جداگانه نوشته شده است و نسخه‌خوان مربوطه‌اش آنرا هنگام بازی به دست میگیرد .

نسخه‌خوان - در تعزیه شبیهی است که حرف یا آواز دارد یا به هر حال از نظر کلامی سهمی در پیش‌بردن داستان دارد ، برخلاف نغش که از نظر کلامی نقشی ندارد .

نطح - سطحی از پارچه پوشیده در جلوی خیمه که عروسکها را روی آن به حرکت آورند .

نغش - سیاهی‌لشکر تعزیه .

نقاب - معادل صورت .

نقال - کسی که يك واقعه یا قصه‌ی مربوط به افسانه‌ها و اساطیر و یا ساخته‌ی خود را در برابر جمع بیان می‌کند .

نقالی - نقل يك واقعه یا قصه در برابر جمع .

نقش [کسی را در آوردن] - اصطلاح نسبتاً جدیدی برای تصویر کردن يك شخصیت در نمایش .

نمایش - نشان‌دادن ، باز نمودن . مرادف تماشا و تقلید و بازی .

نمایشگر - هر کس که به نحوی در اجرا و بازی و نمایش شرکت کند .

نوروزی‌خوان - هر بازیگری که در دسته‌های نوروزی‌خوان بازی کند . رجوع به نوروزی‌خوانها شود .

نوروزی‌خوانها - گروه کوچکی مرکب سه یا چهار بازیگر مسخره که با رختهای رنگین و آرایش عجیب ، از اواخر زمستان دوره می‌افتند و با خواندن و رقصیدن و بازی در آوردن و شیرینکاری و بذله‌گویی به پیشباز بهار می‌روند و هم‌مردم را سرگرم می‌کنند . این دسته بازمانده‌ی کوسه‌برنشین و میر نوروزی است . رجوع شود به : آتش‌افروز ، آتش‌باز ، غول بیابانی ، غولک ، حاجی‌فیروز . کار نوروزی‌خوانها گاهی در سراسر بهار و کمی از تابستان هم ادامه دارد = کوسه‌گلین .  
واقعه - ماجراهای اصلی تعزیه ؛ مصائب و شهادت‌های افراد خاندان رسالت .

واقعہ خوان - رجوع شود به نقال .

واقعہ خوانی - رجوع شود به نقالی .

وجه المستهزی - معادل ناقصی برای Mask یونانی .

وجه المستخره - معادل ناقصی برای Mask یونانی .

وردست - همکار استاد خیمه شب باز در تکان دادن عروسکها و صدادر آوردن به جای ایشان .

وزیر پوش - کسی که در تقلید نقش وزیر یا سفیر و یا افرادی از این سنخ را بازی میکرد .

هجا - معادلی است برای Komoidia ی یونانی = مضحکہ .

هنگامه - رجوع به معرکہ شود .

یزید خوان - آن نسخه خوان تمزیه کہ نقش اشقیا و خصوصاً یزید را بازی کند

A Study on

# IRANIAN THEATRE

BAHRAM BEIZA'I



Tehran - 1965

صد ریال